

MÉTHODE

D E

FLUTE

{ FLÖTEN - SCHULE }

PAR

T U V W X

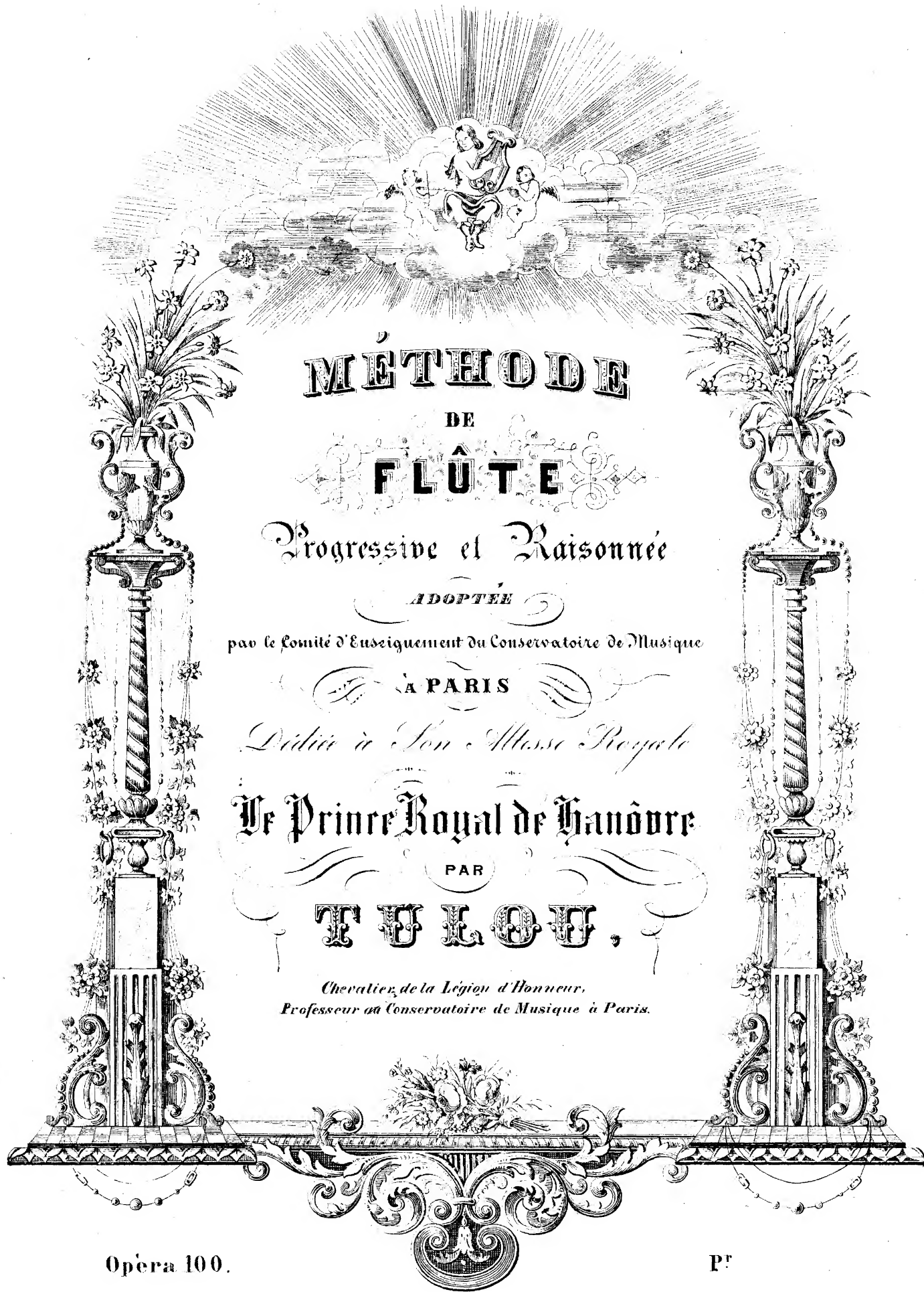
P_r.M. 14.75.

421-NET

[illegible]



Eulog



Propriété des Éditeurs
MAYENCE. B. SCHOTT'S SÖHNE
Londres, Schott & Co.
159 Regent Street
Bruxelles, Schott frères
82 Montagne de la Cour
Sydney, Schott & Co.
281 George Street

342

T924

1949 1711-1-1-1

1949 1711-1-1-1

1949 1711-1-1-1

BERICHT

DES COMITÉ DER MUSIKALISCHEN STUDIEN AN DEM NATIONAL CONSERVATORIUM DER MUSIK.

Die von Herrn Tulou, Professor am National Conservatorium der Musik, dem Unterrichts-Comité überreichte Methode für die Flöte ist ein dem Namen des Verfassers würdiges Werk. Herr Tulou, welcher so viele ausgezeichnete Künstler herangebildet, hat in dieser Methode das theoretische und praktische Verfahren seines Unterrichtes niedergelegt; vorzügliche Beispiele erläutern die mit grosser Deutlichkeit abgefasste Anleitung und die Entwicklung des Werkes bildet ein sehr glücklich zusammengestelltes Ganzes.

In Folge dieses und in Anerkennung des Verdienstes sowie der Nützlichkeit dieses Werkes hat das Comité die Methode des Herrn Tulou für den Unterrichts-Gebrauch des Conservatoriums angenommen.

Gezeichnet von den in der Sitzung anwesenden Mitgliedern des Comité

AUBER, Président, Directeur des Conservatoriums,
EDUARD MONNAIS, Regierungs-Commissaire,
F. HALEVY, AD: ADAM, AMBROISE THOMAS,
BATTON, ZIMMERMAN.

Für gleichlautenden Auszug:

Der Sekretair des National-Conservatoriums der Musik
und Deklamation und des Comité

A. V. BEAUCHESNES.

RAPPORT

DU COMITÉ DES ÉTUDES MUSICALES DU CONSERVATOIRE NATIONAL DE MUSIQUE.

La méthode de flûte que M^r Tulou, professeur au Conservatoire National de musique, a présentée au Comité d'enseignement, est un ouvrage digne de la réputation de son auteur. M^r Tulou, qui a produit tant d'artistes distingués, a consigné dans cette méthode les procédés théoriques et pratiques de son enseignement. D'excellens exemples sont joints à des préceptes très clairement exprimés et la marche entière de l'ouvrage présente un ensemble très heureusement conçu.

En conséquence, le Comité, reconnaissant le mérite et l'utilité de cet ouvrage, adopte la Méthode de M^r Tulou pour servir à l'enseignement au Conservatoire,

et ont signé, MM: les Membres du Comité présents à cette séance:

AUBER, Président, Directeur du Conservatoire,
EDOUARD MONNAIS, Commissaire du Gouvernement,
F. HALEVY, AD: ADAM, AMBROISE THOMAS,
BATTON, ZIMMERMAN.

Pour extrait conforme:

Le Secrétaire du Conservatoire National de musique et de déclamation et du Comité.

A. DE BEAUCHESNES.

EINLEITUNG.

Bei dem Niederschreiben dieser Anleitung hatte ich zwar die Absicht nicht, über die verschiedenen seit längerer Zeit auf die Flöte angewendeten Systeme zu sprechen, allein nach den mir darüber gewordenen Bemerkungen glaube ich nunmehr doch im Interesse der Kunst, der Künstler und Liebhaber meine Ansicht über diesen Gegenstand freimüthig aussprechen zu müssen.

Den ersten Versuch einer Veränderung unternahm einer meiner Schüler, Gordon, Hauptmann der französischen Schweizer-Garde, allein zu meinem Bedauern konnte ich diesem eifrigen Liebhaber meine von ihm gehoffte Zustimmung nicht ertheilen, da meiner Meinung nach seine Flöte durch das Princip, auf welches er sie stellte, mangelhaft war. Zur Basis nahm nemlich Gordon die harmonischen Verhältnisse der Töne an, welches bei allen mit Löchern gebohrten Instrumenten vermieden werden muss, wenn man ihnen ihren eigenthümlichen Tonklang erhalten will.

Die Flöte verlangt im *piano* einen weichen und runden, im *forte* einen schwingenden und klangvollen Ton; die von Gordon aber hatte dagegen einen mageren keineswegs runden Ton, welcher zu viel dem der Oboe nahe kam.

Nach dieser ersten Annahme wurde die Flöte von Böhm erhalten und dieser suchte, als Schöpfer dieses neuen Instrumentes und als Mann von umfassender Intelligenz, dem Systeme seines Vorgängers die möglichste Vervollkommenung zu geben; es ist ihm dies gelungen aber ohnerachtet seiner glücklich angebrachten Veränderungen hat er dabei zwei wesentliche Punkte ausser Acht gelassen: die Erhaltung des Tonklanges und die Einfachheit der gewöhnlichen Griffarten.

Auch in England erschien eine Flöte, welche als ein doppeltes Verdienst, einen einfacheren Mechanismus als der von Böhm angebrachte, und einen mehr mit dem unsrigen übereinstimmenden Fingersatz darbietet, aber den gleichen Fehler hat, nemlich die Veränderung des Tonklanges.

Von der wesentlichsten Wichtigkeit ist es, einem jeden Instrumente die Verschiedenheit seines ihm eigenthümlichen Tonklanges zu erhalten, denn aus dieser Verschiedenheit entspringt zum grossen Theil der Reiz der Musik.

Jedes Instrument nimmt eine besondere Stelle ein und hat sein besonderes Verdienst; was würde z. B. die Folge sein, wollte man das von Gluck in seiner Oper *Armide*, zur Begleitung der Schlummerarie von Rinaldo, angebrachte Flötensolo durch eine Oboe ersetzen? die von dem Componisten für dieses Musikstück beabsichtigte Anmuth würde gänzlich verschwinden und so bin ich überzeugt, dass mit der Flöte von Böhm sich dasselbe Resultat ergeben würde.

Beinahe alle unsere Professoren haben sich bemüht, diese neue Flöte sorgfältig zu bearbeiten um sich von ihrem Werthe auf das genaueste zu überzeugen. Da man von ihr auf eine so vortheilhafte Weise sprach, war der Wunsch, ihre Eigenschaften selbst zu prüfen und zu würdigen, ganz natürlich, allein bald erkannten sie mit mir, dass das ihr gespendete Lob nicht gerechtfertigt war und verliessen sie beinahe alle wieder.

Hätte der gute Geschmack und die Unpartheillichkeit der Künstler so viele übertriebene Ansprüche nicht zu würdigen verstanden, so wäre die Flöte für längere Zeit in Gefahr gekommen.

Mit nützlichen Verbesserungen wollen wir, soweit dies möglich ist, die erkannten Fehler verbannen, dabei aber dem Instrumente seinen pathetischen und ausdrucksfähigen Ton erhalten.

Was wird vor allem für einen Sänger erfordert? eine schöne Stimme, für den Flötisten ist es ein schöner Ton.

Besitzt ein Künstler diese Eigenschaft nicht, so nimmt er um Beifall zu erhalten seine Zuflucht zur Besiegung vieler Schwierigkeiten. Die Schwierigkeiten mit Leichtigkeit zu spielen ist allerdings ein Verdienst, allein dies darf nicht als alleiniger Zweck erzielt werden. bei den Künsten, besonders bei der Flöte, hat der Anspruch, es ist entzückend schön, mehr Werth als der, es ist bewundernswerth.

INTRODUCTION.

En écrivant cette méthode je n'avait pas l'intention de parler des différents systèmes qui ont été appliqués à la flûte depuis un certain temps; mais d'après les observations qui m'ont été faites, j'ai cru devoir, dans l'intérêt de l'art comme dans celui des artistes et des amateurs, en dire franchement mon avis.

Le premier essai fut tenté par un de mes élèves nommé Gordon, capitaine aux gardes Suisses en France. J'eus le regret de ne pouvoir donner à cet amateur zélé l'approbation qu'il espérait. Sa flûte péchait, selon moi, par le principe sur lequel elle était établie. En effet Gordon avait pris pour base les sons harmoniques, ce qu'il faut éviter sur les instruments percés de trous, si on veut conserver la qualité de son qui leur est propre.

La flûte demande une voix molleuse dans le piano, vibrante et sonore dans le forte. Celle de Gordon au contraire avait un son maigre, sans rondeur, qui se rapprochait beaucoup trop de celui du hautbois.

C'est sur cette première donnée que la flûte Boehm a été conçue. L'auteur de ce nouvel instrument, homme d'une grande intelligence, a cherché quel était le meilleur parti à tirer du système de son devancier. Il l'a perfectionné; mais, bien qu'il soit arrivé à d'heureuses modifications, il a négligé deux points essentiels, savoir la conservation du son et la simplicité du doigté ordinaire.

Il a paru en Angleterre une autre flûte qui offre le double mérite d'un mécanisme moins compliqué que celui de la flûte Boehm, et d'un doigté plus en rapport avec le doigté de la nôtre; mais on y trouve toujours le même défaut: c'est-à-dire l'altération du son.

Il est d'une importance fondamentale de conserver à chaque instrument la différence de timbre qui lui est propre; car c'est cette différence même qui constitue en grande partie le charme de la musique.

Chaque instrument a sa place et son mérite spécial: par exemple, si le solo de flûte que Gluck a placé dans son opéra d'*Armide* pour accompagner l'air du sommeil de Renaud, était exécuté par un hautbois qu'arriverait-il? la suavité que le compositeur a voulu donner à ce morceau disparaîtrait complètement. Eh bien! je suis convaincu que le résultat serait le même avec la flûte Boehm.

Presque tous nos professeurs se sont empressés de travailler cette nouvelle flûte afin de se rendre un compte exact de sa valeur. On en parlait d'une manière si avantageuse, qu'il était tout naturel qu'ils eussent le désir d'en apprécier les qualités par eux mêmes; mais bientôt ils reconnurent comme moi, que ces éloges n'étaient pas justifiés et presque tous l'abandonnèrent.

Si le bon goût et l'impartialité des artistes n'avaient pas fait justice de tout de réclames exagérées, la flûte était compromise pour longtemps.

Recherchons les améliorations utiles, rectifions, s'il est possible, les défauts qu'on est à même de reconnaître; mais conservons le son pathétique et sentimental de l'instrument.

Que faut-il, avant tout, pour être chanteur? une belle voix; pour être flûtiste, un beau son.

Lorsqu'un artiste ne possède pas cette qualité, il se jette dans un torrent de difficultés pour obtenir des applaudissements. Jouer aisement ce qui est difficile est sans doute un mérite; mais ce n'est pas le seul but auquel on doive s'attacher. Dans les arts, avec la flûte surtout, il vaut mieux faire dire: c'est charmant! que de faire dire: c'est étonnant!

ANLEITUNG.

Von allen Anleitungen, die mir bisher zu Gesicht gekommen, hat nach meiner Ansicht keine weder die Anfangsgründe noch die stufenweise Entwicklung in der Weise behandelt, dass damit die ersten Studien eines Schülers sicher und augenfällig unterstützt werden könnten; deshalb suchte ich der meinigen einen einfachen und leichten Gang zu geben und die ersten Principien mit Klarheit darzustellen, da diese vielfältig und mit aller Sorgfalt geübt werden müssen wenn Fortschritte bemerkbar werden sollen.

Die erforderlichen Eigenschaften um ein ausgezeichneter Künstler auf der Flöte zu werden sind zweierlei Art: die ersten ergeben sich aus dem Fassungsvermögen des Schülers, die andern aus der physischen Bildung seiner Lippen.

Wohl weiss ich dass besonders Begabte die grössten Hindernisse zu besiegen im Stande sind; wenn man aber die grosse Mühe bedenkt, welche sie sich zur Bewältigung so grosser Hindernisse geben mussten, so wird es augenfällig, welche hohe Stufe der Vollendung sie erlangt haben würden, wenn sie ein ihren glücklichen Anlagen mehr zusagendes Instrument gewählt hätten.

Ich halte es daher für wichtig mit verschiedenen Beispielen zu zeigen, welche Form die Lippen haben müssen um einen schönen Ton zu erhalten und bin erstaunt dass dies vor mir noch nicht geschehen ist, denn so einfach diese Arbeit auch erscheinen mag, so betrachte ich sie doch für sehr wichtig für die, welche sich mit dem Instrumente, für welches ich diese Anleitung schreibe, ernsthaft und mit Wahrscheinlichkeit eines guten Erfolges beschäftigen wollen.

Von der Beschaffenheit des Tons.

Welches ist ein schöner Ton auf der Flöte?

Es ist der Ton welcher der menschlichen Stimme am nächsten kommt; daher müssen die Lippen eine günstig entsprechende Bildung haben, um die Fülle, den Klang und die Weichheit der Stimme zu erhalten.

Die nachfolgenden Beispiele werden sowohl die Schwierigkeiten, denen man begegnen kann, als auch die Hoffnungen die man hegen darf, anzeigen.

Personen deren Unterlippe gegen die obere mehr hervorsteht

1^{tes} BEISPIEL.



11317.

MÉTHODE.

De toutes les méthodes que j'ai lues jusqu'à ce jour, aucune ne m'a semblé ni assez élémentaire, ni assez progressive pour pouvoir seconder d'une manière prompte et efficace les premières études d'un élève; aussi me suis-je attaché à donner à la mienne une marche simple et facile et à poser avec clarté les premiers principes qu'on ne saurait trop étudier avec soin; car ils ne peuvent que rendre les progrès plus sensibles.

Les qualités requises pour devenir un artiste distingué sur la flûte sont de deux sortes: les unes résident dans l'intelligence de l'élève, les autres dans la conformation physique des lèvres.

Je sais qu'il existe des êtres privilégiés capables de triompher des plus grands obstacles; mais lorsque je pense à la peine qu'ils ont dû se donner pour dompter tant de difficultés, je me demande à quel degré de perfection ils auraient pu parvenir s'ils avaient adopté un instrument mieux approprié à leurs heureuses dispositions.

Je crois donc utile d'indiquer par différents exemples, la forme que doivent avoir les lèvres pour obtenir une belle qualité de son et je m'étonne que ce travail n'ait point encore été fait avant moi; car tout simple qu'il puisse paraître, je le considère comme très important pour ceux qui veulent s'occuper sérieusement et avec les meilleures chances de succès, de l'instrument pour lequel j'écris cette méthode.

DE LA QUALITÉ DU SON.

Qu'est-ce qu'un beau son sur la flûte?

C'est le son qui se rapproche le plus de la voix humaine: or, pour obtenir sur la flûte la plénitude, la sonorité et le moelleux de la voix, il faut que les lèvres soient dans des conditions favorables.

Les exemples suivants indiqueront ou les difficultés qu'on peut rencontrer, ou les espérances qu'on peut avoir.

Les personnes qui ont la lèvre inférieure plus avancée que la lèvre supérieure.

1^{er} EXEMPLE.

oder solchen mit dicken Lippen

2^{tes} BEISPIEL.



ou bien celles qui ont de grosses lèvres

2^e EXEMPLE.

müssen grosse Hindernisse entgegentreten, die selten selbst durch hartnäckiges Studium besiegt werden, da es in beiden Fällen schwierig ist Klang und Reinheit zu erhalten weil der Luftstrom nicht gerade in das Mundloch gelangen kann, ohne von rechts und links Verlust an dem Einblasen zu erleiden.

In dieselbe Kategorie fallen die Lippen welche gewöhnlich aufgesprungen sind.

Personen mit feinen Lippen erhalten in der Regel einen schönen Ton auf der Flöte.

3^{tes} BEISPIEL.



doivent rencontrer de grands obstacles qu'un travail opiniâtre peut rarement vaincre; en effet, dans ces deux cas, il est difficile d'obtenir de la sonorité et de la pureté, puisque la colonne d'air ne peut arriver directement dans l'embouchure, sans qu'il y ait perte de soufflé à droite et à gauche.

Je rangerai dans la même catégorie les lèvres qui sont habituellement gercées.

Les personnes qui ont les lèvres fines obtiennent ordinairement un beau son sur la flûte.

3^e EXEMPLE.

Ein gleiches ist es bei Personen welche die Oberlippe gegen die untere hervorstehend haben.

4^{tes} BEISPIEL.



Il en est de même pour les personnes qui ont la lèvre supérieure plus avancée que la lèvre inférieure.

4^e EXEMPLE.

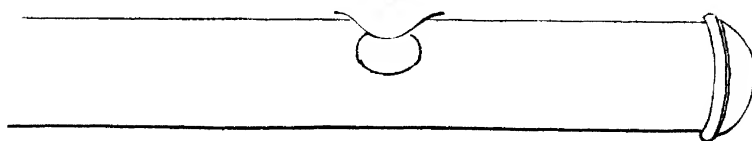
Von der Stellung des Ansatzes.

Gewissenhaftes Studium und kritisch beleuchtete Praxis haben mich überzeugt, dass die beste Lage für den Ansatz die folgende ist:

Ich lege den Ansatz so unter die Unterlippe, dass der Rand nur leicht berührt wird.

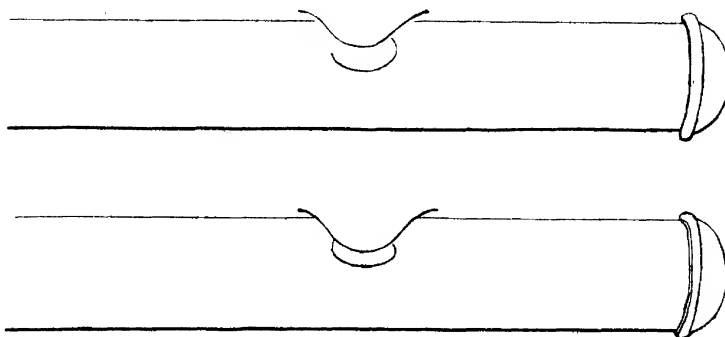
Die Lippe darf die Öffnung des Mundlochs höchstens um ein Viertel verkleinern;

5^{tes} BEISPIEL.



mit dieser Lage kann der Ton Rundung, Weichheit und hohen Grad der Stärke erhalten; wenn dagegen die Lippe das Mundloch um die Hälfte oder drei Viertel bedeckte,

6^{tes} BEISPIEL.



so würde der Ton in der Tiefe keine Kraft erlangen, in der Höhe mager werden und seine Gleichheit verlieren, welches mit möglichster Sorgfalt vermieden werden muss, denn alle Töne müssen in eine Uebereinstimmung gebracht werden und dem Tonklange ein und derselben Stimme, ein und desselben Instrumentes angehören.

Das Reinspielen mit einer anderen als der angegebenen Lage des Instrumentes halte ich für nicht möglich und bei meiner langen musikalischen Laufbahn war ich im Stande zu beobachten, wie diejenigen mit der Gewohnheit das Mundloch wie bei dem Beispiele 6 zu bedecken im Allgemeinen falsch spielten; der Grund hiervon ist einfach der, dass der Ton bei der Verkürzung des Mundloches tiefer, bei der Erweiterung desselben im Gegentheil höher wird. Die Flöte muss daher in der Höhlung des Kinns gestützt und festgehalten und dabei für das Angeben der hohen Töne die Einkerbung des Mundloches unter die Lippe vermieden werden, denn dieses würde nur auf Kosten der Reinheit und Beschaffenheit des Tones geschehen. Diese fehlerhafte Art kann zwar bei den ersten Uebungen einige Erleichterung gewähren, wird aber später die Ursache von vielen Mängeln werden. Von der andern Seite bedarf es ebenfalls der Aufmerksamkeit, das Anlegen nicht allzusehr von der Unterlippe zu entfernen, denn das auf diese Weise nach Aussen gekehrte Mundloch würde nur einen geringen Theil des angeblasenen Luftstromes aufnehmen und hierdurch der Ton matt und nicht schwingend werden. Diesen Fehler, der mir nie vorgekommen, bezeichne ich nur um ihn zu vermeiden.

DE LA POSITION DE L'EMBOUCHURE.

Une étude consciencieuse et une pratique raisonnée m'ont démontré que la meilleure position à donner à l'embouchure, était la position suivante:

Je place l'embouchure sous la lèvre inférieure de manière à n'en sentir que légèrement le bord.

La lèvre doit diminuer l'ouverture de l'embouchure d'un quart au plus;

5^e EXEMPLE.

par cette position le son peut avoir de la rondeur, du moelleux et recevoir un grand degré de force; mais si au contraire la lèvre couvrait l'embouchure de la moitié ou des trois quarts,

6^e EXEMPLE.

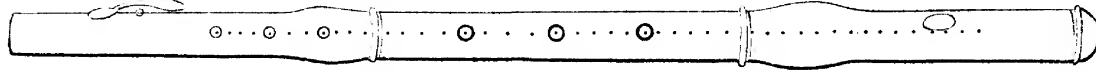
le son manquerait de vigueur dans le bas, deviendrait maigre dans le haut et perdrait ainsi son égalité, ce qu'il faut éviter avec le plus grand soin; car toutes les notes doivent être en harmonie entre elles appartenir par leur qualité à la même voix, au même instrument.

Je ne pense pas qu'il soit possible de jouer juste en plaçant l'instrument d'une autre manière que celle que je viens d'indiquer, et, dans ma longue carrière musicale, j'ai été à-même d'observer que les personnes qui avaient contracté l'habitude de couvrir l'embouchure comme à l'exemple 6, jouaient généralement faux: la raison en est simple: le son baisse lorsqu'on rapetisse l'embouchure et il monte au contraire lorsqu'on l'élargit. Il faut donc appuyer la flûte dans la cavité du menton, la maintenir fixe et surtout éviter, pour faire sortir les notes élevées, de rentrer l'embouchure sous la lèvre, car cela ne pourrait être qu'aux dépens de la justesse et de la qualité du son. Cette manière défectueuse peut en effet offrir des facilités dans les premières études; mais par la suite elle est sujette à devenir dangereuse. Il faut d'un autre côté faire attention à ne pas détacher entièrement l'embouchure de la lèvre inférieure; car l'embouchure ainsi tournée en dehors ne pourrait recevoir qu'une très faible partie de la colonne d'air, et alors le son deviendrait mou et n'aurait plus de vibration. J'indique ce défaut seulement pour le prévenir; je ne l'ai jamais rencontré.

Von der Beschaffenheit der Flöte.

Die Löcher müssen auf ein und derselben Linie sich befinden und das Mundloch so gestellt sein, dass sein äußerer Rand auf die Linie fällt welche die Löcher durchschneidet.

BEISPIEL.



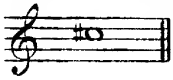
COMME LA FLÛTE DOIT ÊTRE MONTÉE.

Les trous sur la même ligne; l'embouchure tournée de manière à ce que le bord extérieur soit sur la ligne qui partage les trous.

EXEMPLE.

Von der Hervorbringung des Tons.

Um den Ansatz leicht zu finden, so ergreife man, ohne die Finger auf die Löcher zu setzen, die Flöte mit beiden Händen (s. Beisp. 7), lege sie, wie ich dies in Beispiel 5 gezeigt habe, unter die untere Lippe, strecke die Lippen aus mit Hineigung der einen gegen die andere, blase ohne Gewalt und leite sorgfältig den Luftstrom in das Mundloch, so wird sich der Ton C₁ ergeben.



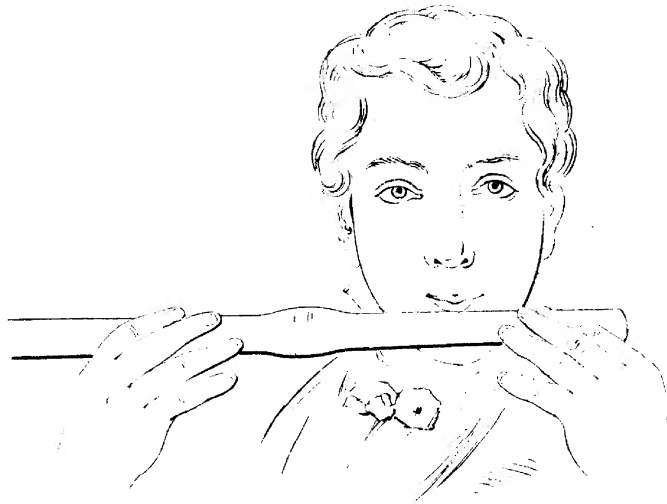
7^{tes} BEISPIEL.

DE LA PRODUCTION DU SON.

Pour trouver facilement l'embouchure, on doit avant de poser les doigts sur les trous, prendre la flûte avec les deux mains (voir l'exemple 7) puis la placer sous la lèvre inférieure, comme je l'ai indiqué à l'exemple 5, tendre les lèvres en les rapprochant l'une contre l'autre, souffler sans force et diriger avec soin la colonne d'air dans l'embouchure. Ce son donnera l'UT #

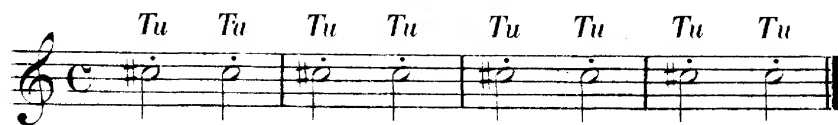


7^e EXEMPLE.



Da jede Note dieser Übung abgestossen sein muss, so wird mit der Zunge, ohne sie auszustrecken, auf den Rand der Lippen angeschlagen und dabei die Sylbe Tu (Tü) ausgesprochen.

ÜBUNG.



Chaque note de cette étude devant être détachée, on frappera la langue sur le bord des lèvres sans la faire sortir et en prononçant la syllabe Tu;

ÉTUDE.

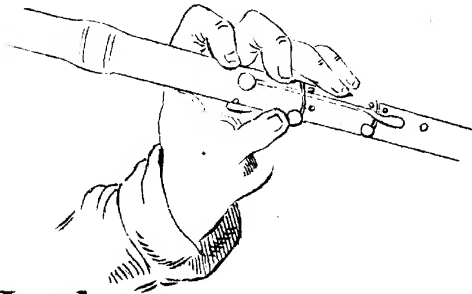
hierauf beschäftige man sich mit der Haltung der Finger.

ensuite on s'occupera de la position des doigts.

Haltung der Finger linker Hand.

Ich lege die Flöte auf das dritte Glied des Zeigefingers linker Hand, runde ein wenig die Finger indem ich sie über die Löcher halte, stütze mit dem Daumen den Griff der B Klappe und halte den kleinen Finger über die GIs Klappe ohne sie zu berühren.

8^{tes} BEISPIEL.



POSITION DES DOIGTS DE LA MAIN GAUCHE

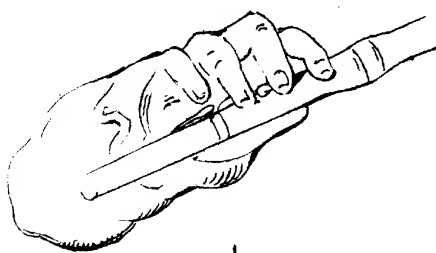
Je pose la flûte sur la 3^{me} phalange de l'index de la main gauche, j'arrondis un peu les doigts en les plaçant sur les trous; j'appuie le pouce sur la palette de la clef de Sib et je tiens le petit doigt au dessus de la clef de Sol# sans la toucher.

8^e EXEMPLE.

Haltung der rechten Hand.

Die Finger müssen immer ein wenig gerundet über die Löcher gestellt sein, ohne sie nach links zu neigen; der Daumen unter die Flöte zwischen den ersten und zweiten Finger, das Handgelenk wenig gekrümmt.

9^{tes} BEISPIEL.



POSITION DE LA MAIN DROITE.

Les doigts toujours un peu arrondis et places sur les trous sans les pencher à gauche; le pouce dessous la flûte entre le 1^{er} et le 2^{me} doigt; le poignet très peu cambré.

9^e EXEMPLE.

Haltung des Körpers.

Die Haltung des Körpers ist eine wichtige Sache; von ihr kann es abhängen ob das Athemholen ein leichtes oder schwerfälliges ist.

Wenn z.B. der Schüler, um leichter von seinem Pulte zu lesen, sich zur Seite stellte und die linke Schulter vorstreckte, so würde er genöthigt sein, den Kopf nach links zu drehen und mit ihm den Körper nach derselben Seite; durch diese Stellung, auch für das Auge unangenehm, würde das Athemholen erschwert werden; man bemühe sich also, dem Pulte gerade gegenüber sich zu stellen, Kopf und Körper gerade zu halten, die rechte Schulter ein wenig einzuziehen, den linken Fuss ein wenig nach Aussen zu kehren und den rechten einige Zolle hinter diesen zu stellen und mit ihm einen Winkel zu bilden.

Haltung der Flöte.

Nach der genauen Angabe der Haltung der Finger und des Körpers, hebe ich mein Instrument und nehme den in dem Beispiel 5 gezeigten Ansatz, wobei ich die Flöte ein wenig nach rechts sinken lasse, denn in ihrer ganz geraden Haltung würde die Stellung gezwungen, störend und ohne alle Anmuth sein; natürlich halte ich die Ellenbogen von dem Körper entfernt; die Lunge setzt sich nun, ohne gedrückt zu sein, in Thätigkeit und das Athemholen wird ein leichtes.

Das Mundloch muss immer gerade unter der Lippe sich befinden und deshalb bei einigem Senken des Instrumentes der Kopf nach derselben Seite sich hinneigen damit der Mund der Flöte parallel gegenüber steht.

POSITION DU CORPS.

La position du corps est une chose importante; il peut dépendre de cette position que la respiration soit facile ou gênée.

Par exemple: si pour lire plus aisément sur son pupitre, l'élève se plaçait de côté et portait l'épaule gauche trop en avant, il serait forcé de tourner la tête à gauche et de contourner le corps du même côté; la respiration pourrait souffrir de cette attitude qui, d'ailleurs, deviendrait désagréable à l'œil: on aura donc soin de se placer en face de son pupitre, la tête et le corps droits, l'épaule droite un peu effacée, le pied gauche faiblement tourné en dehors et le pied droit à quelques pouces en arrière formant un angle avec le gauche.

POSITION DE LA FLÛTE.

La position des doigts et du corps étant bien déterminée, je lève l'instrument et je pose l'embouchure comme il est dit à l'exemple 5, en ayant soin d'incliner la flûte un peu à droite; car, si elle conservait l'horizontalité, l'attitude serait affectée, gênante et manquerait de grâce: je détache naturellement les coudes du corps; les poumons peuvent alors agir aisément, la respiration devient facile.

L'embouchure doit toujours être droite sous la lèvre, il faut donc, en baissant un peu l'instrument incliner la tête du même côté pour que la bouche se trouve parallèle avec la flûte.

STELLUNG EINES FLÖTENSPIELERS.
POSITION D'UNE PERSONNE JOUANT DE LA FLûTE.



Von den Zungenstößen.

Bei den Blasinstrumenten vertritt der Zungenstoss gewissermassen das Wort der Musik, welches vermittelt einer guten Aussprache gestattet, die Sätze welche Anmuth, Kraft oder Schnelligkeit erfordern, zu betonen und sie auszuschnücken.

Es gibt vier Arten von Zungenstößen:

- 1, Der einfache Zungenstoss.
- 2, Der trocken abgesonderte, *staccato* Zungenstoss.
- 3, Der geschleifte Zungenstoss.
- 4, Der doppelte Zungenstoss.

Der einfache Zungenstoss wird bewerkstelligt, indem das Ende der Zunge ohne sie auszustrecken auf den Rand der Lippen anschlägt und dabei die Sylbe *Tü* ausspricht.

Der trocken abgesonderte *staccato* Zungenstoss, indem er die Note kurz, ohne den Ton anzuhalten, anschlägt.

Der geschleifte Zungenstoss, indem die Zunge an dem Gaumen, etwas über den Zähnen, anschlägt und dabei die Sylbe *Dü*, ausspricht.

Der doppelte Zungenstoss, indem er die Sylben (*Tü, que*) *Tü ke* ausspricht. (*Tü* auf die erste, *ke* auf die zweite Note.)

Für den doppelten Zungenstoss werden verschiedene Aussprachen angewendet; wenn ich nun auch nicht behaupte, dass die meinige die beste sei, so halte ich mich doch, da meine Schüler sie mit Erfolg und ohne viele Schwierigkeit angewendet haben, dazu berechtigt ihr den Vorzug vor anderen zu geben.

Zuvörderst werde ich mich mit dem einfachen Zungenstoss beschäftigen und mache hierbei besonders darauf aufmerksam, den doppelten nur dann erst vorzunehmen wenn man vollkommen Meister des ersteren geworden ist, denn im Anfange der Studien schadet sicherlich einer dem anderen.

Von der Mannichfaltigkeit der Zungenstösse.

Mannichfaltig ist die Anwendung der Zungenstösse; ich hielt es für unnütz die Beispiele allzusehr zu vervielfältigen und für hinreichend, die gebräuchlichsten anzuzeigen.



DES COUPS DE LANGUE.

Sur les instruments à vent le coup de langue est en quel que sorte la parole de la musique, il permet à l'aide d'une bonne articulation, d'accentuer et de colorer les phrases qui demandent de la douceur, de l'énergie ou de la volubilité.

Il y a quatre sortes de coups de langue

1^o Le coup de langue. . . . Simple.

2^o Le coup de langue. . . . Staccato.

3^o Le coup de langue. . . . Louré.

4^o Le Double coup de langue.

Le coup de langue Simple se fait en frappant le bout de la langue sur le bord des lèvres sans la faire sortir et en prononçant la syllabe *Tu*.

Le coup de langue Staccato, en attaquant la note d'un coup de langue Sec, sans soutenir le son.

Le coup de langue Louré en frappant la langue au palais, un peu au-dessus des dents, et en prononçant *Du*.

Le Double coup de langue, en prononçant *Tu, que* (*Tu* sur la première note, *que* sur la seconde)

On emploie différentes prononciations pour faire le double coup de langue: je ne prétends pas que la mienne soit la meilleure; mais comme mes élèves l'ont employée avec succès et sans beaucoup de difficultés, je me crois autorisé à donner la préférence à celle que j'ai adoptée.

Je ne m'occuperai d'abord que du coup de langue simple et j'engage surtout à ne travailler le double que lorsqu'on sera parfaitement maître du premier; car dans le commencement des études, l'un nuit positivement à l'autre.

DE LA VARIÉTÉ DES COUPS

DE LANGUE.

Il y a une grande variété de coups de langue: j'ai pensé qu'il était inutile d'en multiplier les exemples et qu'il suffirait d'indiquer ceux qui sont le plus usités.



Von der Betonung.

Die Betonung wird in zweifacher Art gegeben: abgestossen oder geschleift. Das Abstossen wird mit einem über die Noten gesetzten Punkte bezeichnet, das Schleifen mit einem über die zu verbindenden Noten gezogenen Bogen.

BEISPIEL.
Abgestossene Noten.
Notes détachées.



ALLGEMEINE REGEL.

Dem Anfange einer jeden Bindung muss immer ein Zungenstoss gegeben werden; in dem vorhergehenden Beispiele N^o 2 werden also die ersten Noten *fi* und das erste *d* abgestossen.

Von dem Athemholen.

Die Anweisungen für die Blasinstrumente haben sich bis jetzt wenig mit dem Athemholen beschäftigt und doch ist es, zur Vermeidung des Verunstaltens der Sätze, unumgänglich nötig zu wissen, wo es angebracht werden muss. Es ist zu beklagen, dass man hierfür nicht Zeichen angenommen hat welche den Ausführenden in Stand setzen zu wissen, wo er Athemholen muss, wie dies der Fall ist bei der Wortschrift mit dem Komma, dem Komma und Punkte, zwei Punkten u.s.w.

Nach dem Vortrage eines Musikstückes wurde mir öfters die Bemerkung gemacht, wie man es nicht verstehen könne, dass ich so lange Sätze ohne Athem zu holen ausführen könne; dieses Lob beruhte auf einem Irrthume denn ich nahm wohl öfter als ein anderer Athem, allein ich beobachtete genau die Abschnitte der Sätze, die Komma's an ihrem Platze, und so waren sie nie ungeeignet von einander getrennt und endigten immer in befriedigender Weise.

Nichts ist peinlicher als einen Ausführenden in die Kreuz und Quere Athemholen zu hören; er leidet bei dem Spielen und seine Zuhörer mit ihm.

Was würde man von Jemand sagen, der ohne die Punkte und Komma zu beobachten, vorlesen wollte? er würde oft unverständlich sein und so ist es gerade in der Musik, denn sie hat gleichfalls ihre Interpunktion und ihre Prosodie.

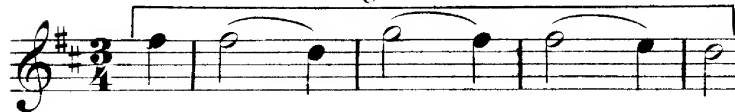
Mit der Bezeichnung der Sätze will ich versuchen, es deutlich zu machen wo solche Zeichen hingestellt sein müssten.

Die Sätze bestehen aus Fragen und Antworten.

Diese bezeichne ich folgendermassen.

(Die Komma bezeichnen das Ende der Sätze)

Frage * demande.



DE L'ARTICULATION.

L'articulation se fait de deux manières: en détachant et en coulant. Le détaché se marque par un point placé au-dessus de la note, le coulé par une courbe placée au-dessus des notes qui doivent être liées.

EXEMPLE.
Geschleifte Noten.
Notes coulées.



RÈGLE GÉNÉRALE.

Il faut toujours donner un coup de langue au commencement de chaque liaison; ainsi dans l'exemple ci-dessus, N^o 2, la première note, *fa* et le première *ré*, doivent être détachés.

DE LA RESPIRATION.

On s'est jusqu'ici peu occupé de la respiration dans les méthodes d'instruments à vent, et cependant il est indispensable de savoir où elle doit être placée, afin d'éviter la confusion dans les phrases. Il est à regretter qu'on n'ait pas adopté des signes qui puissent mettre l'exécutant à même de reconnaître où il doit respirer comme cela existe dans la lecture par une virgule, un point et virgule, deux points, etc.

On m'a souvent dit, après m'avoir entendu jouer un morceau, qu'on ne comprenait pas comment je pouvais exécuter des phrases aussi longues sans respirer; cet éloge reposait sur une erreur; je respirais peut-être plus souvent qu'un autre; seulement j'avais le soin de mettre les virgules à leur place et mes phrases n'étant jamais mal séparées, se terminaient toujours d'une manière satisfaisante.

Rien n'est plus pénible que d'entendre un exécutant respirer à tort et à travers, il souffre en jouant et fait souffrir ceux qui l'écoutent.

Que dirait-on d'une personne qui lirait sans observer avec soin les points et les virgules? elle serait souvent incompréhensible; il en est de même en musique, car la musique a aussi sa ponctuation et sa prosodie.

Je vais tâcher, en indiquant la facture de phrases, de faire comprendre où ces signes devraient être placés.

Les phrases se composent de demandes et de réponses. Voici ce que j'entends par demandes et réponses.

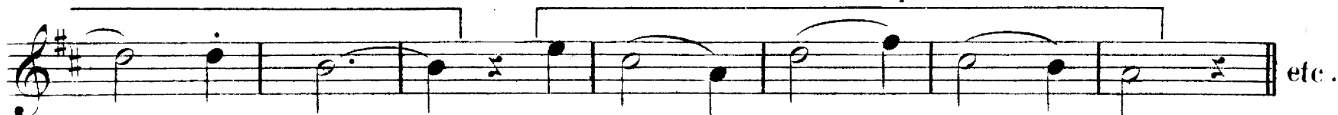
(Les virgules indiquent la fin des phrases.)

Antwort * réponse.

Frage * demande.



Antwort * réponse.



Das Athemholen muss also immer an dem Ende einer Frage oder Antwort und nie in der Mitte der einen oder der anderen angebracht werden.

Ainsi la respiration doit toujours être placée à la fin d'une demande ou à la fin d'une réponse et jamais au milieu de l'une ou de l'autre.

WICHTIGE BEMERKUNG.

In dem Vierviertel oder Zweivierteltakt darf nie nach der letzten Note des Taktes Athem genommen werden; wenn die Passage daher die Antwort nicht in leicht zu erfassender Weise bezeichnet oder der Ausführende genöthigt ist, Athem zu holen, so wird es besser sein, nach der ersten Note des folgenden Taktes den Athem zu nehmen.

In dem nachfolgenden Beispiele wird man sehen, dass die Frage sich nach dem zweiten G des zweiten Taktes und nicht nach dem E endiget; da nun das Zungenstossen in Beziehung des Athemholens oft schlecht angezeigt ist, so muss man in diesem Falle eher die Betonung ändern als mitten in dem Satze Athem nehmen.

Sollte der nachfolgende Satz wie er bezeichnet ist ausgeführt werden, so müsste man an dem Ende des Taktes Athem holen und dieses wäre fehlerhaft.

BEISPIEL.

(Das Komma zeigt an, wo das Athemholen angebracht werden muss.)

(La virgule indique où la respiration doit être placée.)



Um dies zu verbessern muss also die Betonung verändert und das Komma nach einer Frage oder Antwort, wie in dem nächsten Beispiel, gesetzt werden.



In dem Dreivierteltakt ist es nicht derselbe Fall, weil in diesen die Sätze oft mit dem Ende des Taktes endigen.

BEISPIEL.

Allegretto.



Allegretto.

Von dem tiefen D.

Dem Anfänger auf der Flöte verursacht das Anblasen des tiefen D die meiste Schwierigkeit, weil seine Finger noch nicht sicher genug auf den Löchern liegen; ich hielt es deshalb für zweckmässiger, die Tonleiter mit dem mittleren C15 zu beginnen und von da herunterzusteigen, um dem Schüler die Lage eines jeden Fingers zu erleichtern, zu befestigen und so mit Sicherheit zu dem tiefen D zu gelangen.

OBSERVATION IMPORTANTE.

Dans la mesure à quatre temps ou à deux temps, il ne faut jamais respirer après la dernière note d'une mesure; et si le passage n'indiquait pas la réponse d'une manière facile à saisir, ou si l'exécutant se trouvait dans la nécessité de respirer, il vaudrait mieux placer l'aspiration après la première note de la mesure qui suit.

Dans le passage que je vais indiquer, on verra que la demande se termine après le second SOL de la deuxième mesure et non après le MI, et comme les coups de langue sont souvent mal marqués, relativement à la respiration, il ne faut pas craindre, dans ce cas, de changer l'articulation plutôt que de respirer au milieu d'une phrase.

S'il fallait exécuter le passage ci-dessous comme il est indiqué, on serait obligé de respirer à la fin d'une mesure et cette respiration serait mauvaise.

EXEMPLE.

Il faut donc, pour qu'elle soit bonne, changer l'articulation et mettre la virgule après une demande ou une réponse comme dans cet exemple:

Il n'en est pas de même pour la mesure à trois temps, les phrases finissant souvent à la fin de la mesure.

EXEMPLE.

DU RÉ GRAVE.

Le RÉ grave pour celui qui commence la flûte est la note la moins facile à faire sortir, ses doigts n'étant pas encore bien fixés sur les trous: j'ai pensé qu'il était plus rationnel de faire descendre la gamme en commençant par l'UT# dans les lignes, afin de donner à l'élève plus de facilité pour assurer la position de chaque doigt et pour arriver au RÉ grave avec plus de sûreté.

Tabelle der Tonleiter von
D dur.

Zeichen für die zu öffnenden oder zu schliessenden
Tonlöcher .

geöffnet
ouvert
○

geschlossen
fermé
●

halb geöffnet
demi ouvert
◐

offene Klappe
clef ouverte
□

geschlossene Klappe
clef fermée
■

TABLATURE DE LA GAMME EN
RÉ MAJEUR.

Signes pour indiquer les trous qui doivent être
ouverts ou fermés .

TONLEITER IM HERUNTERSTEIGEN.
GAMME EN DESCENDANT.

TONLEITER IM AUFSTEIGEN.
GAMME EN MONTANT.

FORTSETZUNG DER TONLEITER IM AUFSTEIGEN.

SUITE DE LA GAMME EN MONTANT.

Übung der Tonleiter von D dur
mit einfachem Griffe.

ETUDE DE LA GAMME EN RÉ MAJEUR
PAR LE DOIGTÉ SIMPLE.

1. 

2. 

3. 

4. 

5. 

6. 

7. 

8.

9.

10.

11.

12.

13.

14.

Von dem einfachen Griffe .

Zuvörderst werde ich mich mit der Angabe der einfachen Griffarten, hierauf mit der Anwendung der kleinen Klappen und den zusammengesetzten Griffarten beschäftigen .

Drei Töne sind es welche oft den einfachen Griff erfordern C  F  B  . Die folgenden Uebungen werden deren Anwendung deutlich erklären .

VON DEM E .

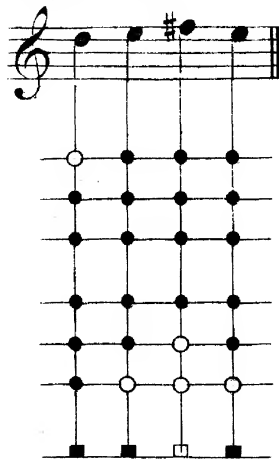
Für das E in der tiefen oder mittleren Lage darf die ES Klappe nie geöffnet werden; der vermittelst dieses Griffes erzeugte Ton ist kein natürlicher des Instrumentes und wenn auch mit dieser Klappe dem E mehr Kraft gegeben werden kann, so lässt doch sein fremdartiger Klang immer etwas zu wünschen übrig und erzeugt für ein feines Ohr eine unangenehme Wirkung .

VON DEM FIS MIT DER ES Klappe .

UEBUNG um sich daran zu gewöhnen, die ES Klappe bei dem FIS zu öffnen und bei dem E sie zu schliessen .

Um den Mechanismus dieser Uebung wohl zu verstehen, muss sie anfänglich in gemässiger Bewegung und dann in dem Grade in schnellerer vorgenommen werden als der Griff geläufiger wird .

Griff für das Fis.
Doigté du Fa # .



ÜBUNG .



BEMERKUNG .

In gewissen Fällen darf der Ton mit dem Zungenstossen nicht abgebrochen sondern muss so lange angehalten werden bis der Satz das Athemholen erlaubt; vielleicht wird dies durch folgendes Beispiel deutlicher .


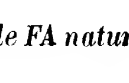

Ich nehme den Satz an :




schlecht .
mauvais .

DU DOIGTÉ SIMPLE .

Je commencerai par indiquer les doigtés simples, en suite je m'occuperai de l'emploi des petites clefs ainsi que des doigtés composés .

Il y a trois notes qui demandent souvent le doigté simple: l'UT naturel  le FA naturel  et le SI  . Les études qui souvent en indiqueront clairement l'emploi .

DU MI NATUREL .

On ne doit jamais ouvrir la clef de MI  en faisant le MI naturel soit en bas, soit au médium; le son que donne ce doigté n'est pas un son naturel de l'instrument; il est vrai que par cette clef on peut donner plus de force au MI, mais ce son étrange laisse toujours quelque chose à désirer et fait éprouver une impression désagréable aux oreilles délicates .

DU FA # AVEC LA CLEF DE MI .

ÉTUDE pour s'accoutumer à ouvrir la clef de MI avec le FA # et à la fermer avec le MI naturel .

Pour bien comprendre le mécanisme de cette étude, il faut d'abord l'exécuter d'un mouvement modéré et l'accélérer à mesure que le doigté devient plus facile .

ÉTUDE .

OBSERVATION .

Dans certains cas il ne faut pas arrêter le son en donnant le coup de langue, il doit être soutenu jusqu'au moment où la phrase permet de respirer. Je ferai peut-être mieux comprendre ma pensée par cet exemple .

Je suppose ce motif :



Mit dem Zungenstossen muss der Ton bis zu dem Ende des Satzes angehalten werden .

Il faut, en donnant les coups de langue, soutenir le son jusqu'à la fin de la phrase .

Melodische Uebungen.

Uebungen ohne Melodie sind im Allgemeinen ohne alles Interesse, deshalb habe ich zu solchen aus den Werken der bekanntesten Autoren geeignete Sätze gewählt, worin sich die verschiedenen Griffarten, deren Kenntniss wesentlich ist, befinden. Die Schüler werden hiermit durch eine gewisse Freudigkeit zum Ueben angespornt und ihre Fortschritte desto schneller sein.

ÉTUDES MÉLODIQUES.

Les études qui n'ont pas de mélodie manquent généralement d'intérêt, aussi ai-je eu l'idée de me servir, pour études, de thèmes choisis dans les ouvrages des auteurs les plus renommés et où se trouvent les différents doigts qu'il est essentiel de connaître. Par ce moyen les élèves éprouveront un certain plaisir à travailler et leurs progrès n'en seront que plus rapides.

Andante.

GRÉTRY.

15. *mf*






Allegretto poco Andante.

MOZART.

16.





Einfacher Griff für das C.

DOIGTÉ SIMPLE DE LUT NATUREL.

Griff.
Doigte.

Klappe Clef.

MOZART.
17. Andante.
p

AIR SUISSE.
18. Andantino poco All^{to}
p

Einfacher Griff für das F.

DOIGTÉ SIMPLE DU FA NATUREL.

Griff.
Doigté.

Klappe — Clef.

Andante.

19. *p*

Allegretto.

20. *p*

Einfacher Griff für das B über den Linien.

DOIGTE SIMPLE DU SI \flat AU DESSUS
DES LIGNES.

Griff.
Doigté.

1 — ● —
2 — ● —
3 — ○ —
4 — ● —
5 — ● —
6 — ● —

Klappe — ☐ — Clef.

Allegretto.

21.

p

cresc. *f > p* *cresc.*

f > p *p*

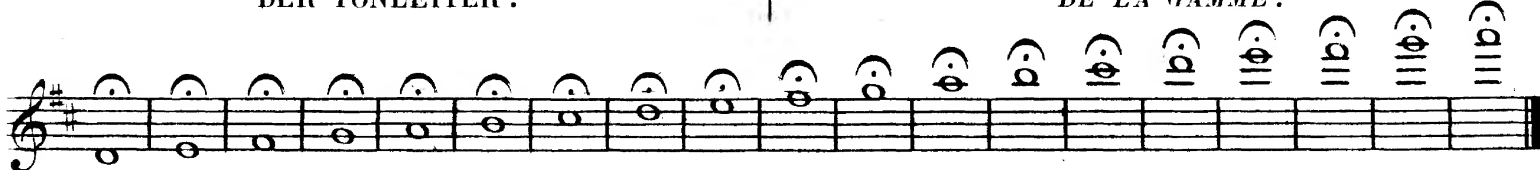


Von der Hervorbringung des Tons.

Das beste Mittel einen leichten Ansatz zu erhalten und ihm alle nur zu wünschende Fülle zu geben ist, einen jeden Ton der Tonleiter auszuhalten; hierbei einen jeden mit aller möglichen Fülle anzuschlagen, doch nicht mit zu vieler Gewalt anzublase, wodurch sich sein Charakter verändern würde, und ihn mit vollem Athem bis an das Ende auszuhalten.

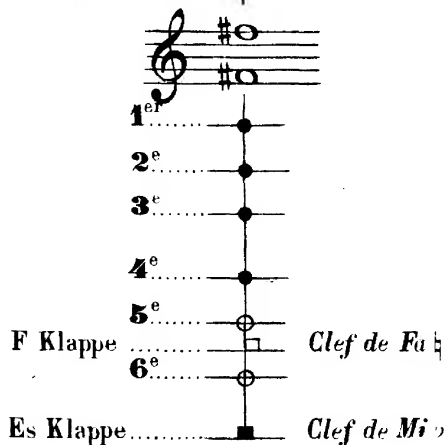
Ein schlechtes Verfahren ist es, besonders für einen Schüler dessen Ansatz noch nicht sicher genug ist, den Ton schwach beginnen, bis zur Mitte anwachsen und dann bis zu dem Ende abnehmen zu lassen; hierdurch kann sich nur ein Falschspielen ergeben.

ÜBUNG FÜR DAS AUSHALTEN EINES JEDEN TONES DER TONLEITER.



Auf manchen Flöten ist bisweilen das FIS ein wenig zu tief; mit der Öffnung der F anstatt der ES Klappe kann man ihm grössere Reinheit ertheilen, allein die Anwendung dieses Griffes bedarf der Umsicht da es Fälle gibt bei welchen er die Passagen erschweren würde.

GRIFF FÜR DAS FIS MIT DER F Klappe.



Bei der Anwendung der F Klappe für das FIS wird es unnötig die ES Klappe beizubehalten, da diese Klappe keinen Einfluss auf diesen Ton hat und der Griff leichter wird; ebenso kann man die F Klappe geöffnet lassen bei allen in der folgenden Uebung angestrichenen Noten.

DE LA PRODUCTION DU SON.

Le meilleur travail qu'on puisse faire pour rendre l'embouchure facile et pour lui donner toute la plénitude désirable, est de filer des sons sur chaque note de la gamme: dans ce cas, il faut attaquer la note en donnant au son toute la plénitude possible, sans souffler avec trop de force pour ne pas en altérer la qualité, et le soutenir plein jusqu'à la fin de la respiration.

C'est un mauvais principe, surtout pour un élève dont l'embouchure n'est pas encore bien assurée, de faire commencer Piano, d'enfler le son au milieu et de finir Diminuendo; cela ne peut que l'entraîner à jouer faux.

ÉTUDE POUR FILER DES SONS SUR CHAQUE NOTE DE LA GAMME.

Le FA# sur certaines flûtes est quelquefois un peu bas; on peut lui donner plus de justesse en ouvrant la clef de FA naturel au lieu d'ouvrir celle de MI b, mais il ne faut se servir de ce doigté qu'avec discrétion, car il y a des cas où son emploi pourrait rendre le passage difficile.

DOIGTÉ DU FA# AVEC LA CLEF DE FA NATUREL.

En ajoutant la clef de FA naturel au FA#, il est inutile de conserver la clef de MI b; cette clef n'a pas d'influence sur cette note et le doigté devient plus facile. On peut de même laisser la clef de FA naturel ouverte pour toutes les notes qui sont soulignées dans l'étude suivante.

Uebung.

ÉTUDE.

DONIZETTI.

22.

Uebung für das tiefe D.

Die erste Note muss ein wenig mehr als die zweite betont, der Ton aber nicht angehalten werden indem die zwei Noten eines jeden Taktes von einander zu trennen sind.

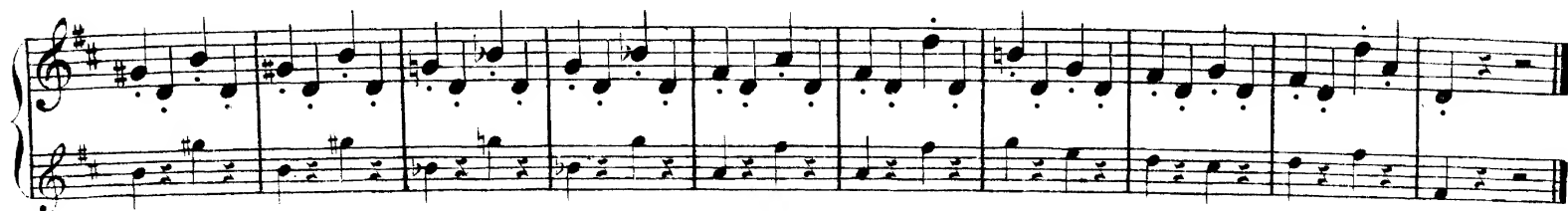
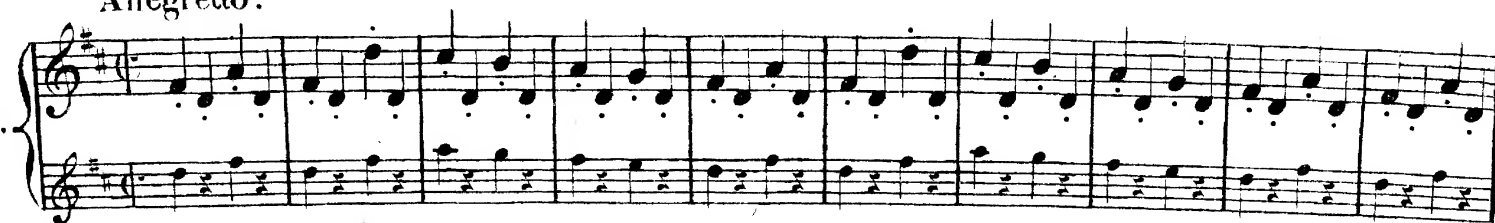
ÉTUDE DU RÉ GRAVE.

Il faut appuyer la première note un peu plus que la seconde et ne pas arrêter le son en détachant les deux notes de chaque mesure.

23.

Allegretto.

24.



25.



Uebung für die Leichtigkeit der Zunge.

Jede Note muss mit einem sehr trockenen Zungenstoss angeschlagen und das erste Glied eines jeden Taktes mit grösserer Stärke angegehen werden.

Aufänglich ist diese Uebung in gemässiger Bewegung, nach und nach, so weit wie möglich, in immer schnellerer Ausführung zu führen.

Nicht genugsam kann hierbei empfohlen werden auf diese Uebung sehr oft zurückzukommen.

ÉTUDE POUR RENDRE LA LANGUE LÉGÈRE.

On doit attaquer chaque note d'un coup de langue très sec, et marquer avec plus de force le premier temps de chaque mesure.

Il faut d'abord exécuter cette étude d'un mouvement modéré; on l'accélérera ensuite autant que possible.

Je ne saurais trop recommander de revenir souvent à cette étude.

26.



Übung ohne Ende.

Allegro .

ETUDE SANS FIN.

[illegible]

Von den kleinen Klappen.

Nachdem ich nun die einfachen Griffarten gezeigt habe, gelange ich zu der Anwendung der kleinen Klappen und werde mit der Flöte mit **5** Klappen den Anfang machen .

Einer jeden dieser Klappen habe ich ihren Namen, wie ihn die Gewohnheit und Zeit geheiligt hat, beibehalten, nemlich der ES, F, GIS, B und C Klappe; die erstere kann jedoch gebraucht werden für ES und DIS, die zweite für F und EIS, die dritte für GIS und AS, die vierte für B und AIS, die fünfte für C und HIS. Es wäre hiernach vielleicht richtiger gewesen als Bezeichnung dieser Klappen unterschiedliche Benennungen zu gebrauchen, das heisst, der einen für zwei verschiedene Intervalle dienenden Klappe auch zwei verschiedene Benennungen zu geben; da aber wenig hierauf ankömmt, so habe ich die ihnen nun einmal ertheilte Benennung beibehalten.

Oben habe ich schon bemerkt, dass es Fälle gibt bei welchen der einfache Griff den Griffarten mit den kleinen Klappen vorzuziehen ist.

Steigt man von dem D oder ES zu dem F ohne die Zwischennote, so muss man sich des einfachen Griffes bedienen, denn in beiden Fällen ist es unmöglich die F Klappe anzuwenden ohne den Ton E hören zu lassen :

DES PETITES CLEFS.

Maintenant que j'ai fait connaître les doigts simples, je m'occuperai de l'emploi des petites clefs.

Je commencerei par la flûte à 5 clefs.

J'ai conservé à chacune de ces clefs le nom que l'habitude et le temps ont consacré, comme *MI^b, FA naturel, SOL[#], SI^b et UT naturel* : cependant la première peut servir à faire le *MI^b* ou le *RE[#]* ; la seconde le *FA naturel* ou le *MI[#]* ; la troisième le *SOL[#]* ou le *LA^b* ; la quatrième le *SI^b* ou le *LA[#]* et la cinquième l'*UT naturel* ou le *SI[#]*. Il aurait peut-être été plus rationnel d'adopter pour la désignation de ces diverses clefs des dénominations neutres, c'est-à-dire indépendantes de l'une ou de l'autre des deux notes que produit également chacune de ces clefs ; mais comme cela importe peu, j'ai maintenu les noms qui leur avaient été donnés.

J'ai dit plus haut qu'il y avait des cas où il fallait se servir du doigté simple de préférence aux doigtés des petites clefs : en voici un exemple :

Lorsqu'on monte du RÉ ou du MI^b au FA naturel sans la note intermédiaire, il faut se servir du doigté simple; car, dans les deux cas, il est impossible de prendre la clef de FA sans faire entendre le MI naturel;

BEISPIEL.

EXAMPLE.

nur in dem Fall, dass beide Noten durch eine Achtelpause getrennt wären, kann man sie anwenden, da diese Pause hinlängliche Zeit gibt, den Finger auf die Klappe zu bringen.

mais on pourrait s'en servir si les notes étaient séparées par un demi-soupir; ce silence donne assez de temps pour poser le doigt sur la clef.

BEISPIEL.

EXAMPLE.

[illegible]

Es gibt Personen, die sich einer zweiten F Klappe bedienen, ich habe mich dieser zweiten F Klappe nie bedient.

Il y a des personnes qui font usage d'une seconde clef de FA : je ne me suis jamais servi de cette clef.

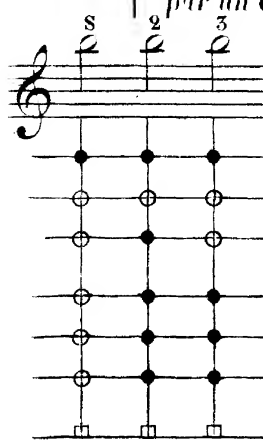
Von der chromatischen Tonleiter.

Für die chromatische Tonleiter nehme ich bei schneller Bewegung nur eine Griffart an; in derselben muss das B über den Linien immer mit einfachem Griffe, das B in der Tiefe dagegen mit der Klappe genommen werden.

Für das H der zweiten Oktave gibt es dreierlei Griffarten; der erste oder einfache Griff, der zweite und dritte Griff.

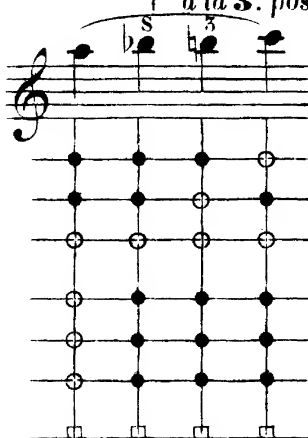
Den einfachen Griff werde ich mit s, den zweiten und dritten mit 2 und 3, und die Anwendung der Klappen mit einem c bezeichnen.

BEISPIEL.



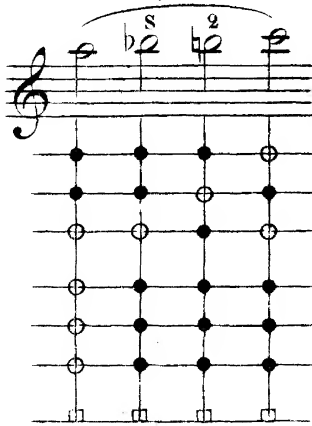
Leichter Griff, bei schneller Bewegung, um von B zu H oder C, im Auf und Absteigen, zu gelangen; hier wird das B mit dem einfachen, das H mit dem dritten Griffe genommen.

BEISPIEL.



bei langsamer Bewegung ist es jedoch für die chromatische Tonleiter vorzuziehen, das H mit dem zweiten Griffe zu nehmen;

BEISPIEL.



in beiden Fällen bedarf es des einen oder des anderen, da H der Leitton von C ist.

DE LA GAMME CHROMATIQUE.

Dans la vitesse je n'admets à la gamme chromatique qu'un seul doigté, et dans cette gamme on doit toujours employer le doigté simple pour le SI^b au-dessus des lignes: il n'en est pas de même du SI^b en bas qui ne doit se faire qu'avec la clef.

Il y a trois doigtés pour le SI naturel de la seconde octave: la première position ou doigté simple, la seconde position et la troisième position.

J'indiquerai le doigté simple par un s, la seconde et la troisième position par un 2 ou par un 3, et l'emploi des clefs par un c.

EXEMPLE.

Doigté facile, dans la vitesse, pour passer du SI^b au SI naturel et à l'UT naturel, soit en montant, soit en descendant: dans ce cas le SI^b se fait par le doigté simple et le SI naturel à la 3^e position.

EXEMPLE.

mais, dans une gamme chromatique lente, il est préférable de prendre le SI naturel à la 2^e position:

EXEMPLE.

dans les deux cas il faut l'une ou l'autre. Le SI étant note sensible de l'UT.

Tabelle der chromatischen Tonleiter mit den Kreuzen und Been.

TABLATURE DE LA GAMME CHROMATIQUE AVEC DES DIEZES OU DES BEMOLS.

1
2
3
4
5
6

B Klappe
Clef de SI b
GIS Klappe
Clef de SOL #
F Klappe
Clef de FA b
ES Klappe
Clef de MI b

The first system displays the chromatic scale for six instruments. Each instrument's scale is represented by a staff with a treble clef and a key signature. The scales are: 1. B Klappe (SI b), 2. GIS Klappe (SOL #), 3. F Klappe (FA b), 4. ES Klappe (MI b), 5. B Klappe (SI b), and 6. GIS Klappe (SOL #). The scales are written in a chromatic sequence, with notes connected by slurs. The staves are numbered 1 through 6 on the left.

1
2
3
4
5
6

B
SI b
GIS
SOL #
F
FA b
ES
MI b

The second system displays the chromatic scale for six instruments. Each instrument's scale is represented by a staff with a treble clef and a key signature. The scales are: 1. B (SI b), 2. GIS (SOL #), 3. F (FA b), 4. ES (MI b), 5. B (SI b), and 6. GIS (SOL #). The scales are written in a chromatic sequence, with notes connected by slurs. The staves are numbered 1 through 6 on the left.

1
2
3
4
5
6

B
SI b
GIS
SOL #
F
FA b
ES
MI b

The third system displays the chromatic scale for six instruments. Each instrument's scale is represented by a staff with a treble clef and a key signature. The scales are: 1. B (SI b), 2. GIS (SOL #), 3. F (FA b), 4. ES (MI b), 5. B (SI b), and 6. GIS (SOL #). The scales are written in a chromatic sequence, with notes connected by slurs. The staves are numbered 1 through 6 on the left.

Uebung der chromatischen Tonleiter.

ÉTUDE DE LA GAMME CHROMATIQUE.

28.

The musical score for exercise 28 is written on ten staves. It begins with a treble clef, a key signature of one sharp (F#), and a common time signature (C). The exercise is divided into two main sections: an ascending chromatic scale and a descending chromatic scale. The ascending scale is played in the first five staves, starting on G4 and ending on G5. The descending scale is played in the last five staves, starting on G5 and ending on G4. The score includes various musical notations such as eighth notes, sixteenth notes, and slurs. There are also some fingerings indicated, such as '2 3' and '5'.

Melodische Uebungen

UM SICH MIT DEN GRIFFEN DER KLEINEN
KLAPPEN VERTRAUT ZU MACHEN.

F KLAPPE.

ÉTUDES MÉLODIQUES

POUR SE FAMILIARISER AVEC LE DOIGTÉ
DES PETITES CLEFS.

CLEF DE **FA** NATUREL.

Griff.
Doigté.

1
2
3
4
5
6

F
FA

Klappe
Clef

29. BEETHOVEN.

Allegro moderato.

Andantino.

30.

F UND B Klappe.

Man muss sich immer des Griffes bedienen welcher am wenigsten Schwierigkeit darbietet; bei dem B über den Linien muss man daher die Anwendung der Klappe vermeiden wenn ihm ein C folgt, sei dies im Auf oder Absteigen, und dies aus dem einfachen Grund, weil man im Aufsteigen für das B zu dem C nur einen Finger aufzuheben, im Absteigen nur einen niederzudrücken hat.

ALLGEMEINE REGEL.

Überschreitet eine Figur von irgend welcher Gestalt nicht das B, so ist dieses mit der Klappe zu nehmen, hat es aber noch ein C zur Folge, so ist die Anwendung des einfachen Griffes vorzuziehen.



31. *Andantino.*
p GLUCK.

32. *Andantino.*
p

CLEF DE FA NATUREL ET CLEF DE SI b

Il faut toujours se servir du doigté qui offre le moins de difficulté: ainsi, pour le SI b au-dessus des lignes, on doit éviter de prendre la clef lorsque le SI b est à côté d'un UT naturel, soit en montant, soit en descendant: la raison en est simple: pour monter du SI b à l'UT on n'a qu'un doigt à lever, de même pour descendre de l'UT au SI on n'a qu'un doigt à baisser.

RÈGLE GÉNÉRALE.

Chaque fois qu'un trait ne dépasse pas le SI b, quel que soit le dessin de ce trait, il faut prendre le SI b avec la clef, mais s'il était suivi d'un UT naturel, on devrait de préférence employer le doigté simple.

Allegretto grazioso.

TYROLIENNE.

33.

F, B UND ES KLAPPEN.

CLEFS DE FA \sharp , DE SI \flat ET DE MI \flat .

Andante.

BEETHOVEN.

34.



Bei zwei Arten von Passagen kann man sich der FKlappe bedienen; die erstere geht von dem F auf ES, die zweite von dem F auf D herunter; in beiden Fällen muss man den Finger lebhaft von der F Klappe auf ES oder D gleiten lassen indem man ihn so auf die Flöte drückt, dass der Ton E nicht zu Gehör kommt. Mit nur einiger Sorgfalt ist diese Schwierigkeit leicht zu besiegen.

Il y a deux passages qu'on peut faire en se servant de la clef de FA: le premier qui descend du FA naturel au MI \flat et le second qui descend du FA naturel au RE \natural ; dans ces deux cas il faut faire glisser le doigt vivement de la clef de FA au MI \flat ou au RE \natural , en l'appuyant sur la flûte de manière à ne pas faire entendre le MI naturel. C'est une difficulté qu'on peut vaincre aisément avec un peu de travail.

1^{tes} BEISPIEL.
1^{er} EXEMPLE.



2^{tes} BEISPIEL.
2^e EXEMPLE.

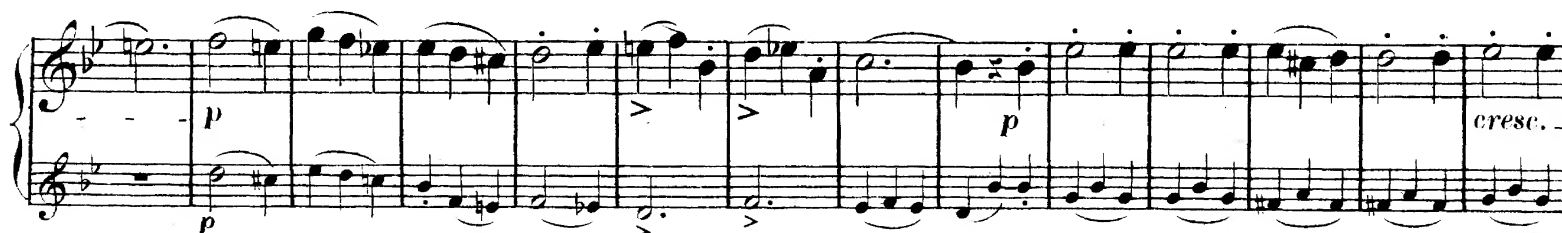


ÜBUNG FÜR DAS SCHLEIFEN DES F ZUM ES.

ÉTUDE POUR COULER DU FA NATUREL AU MI \flat .

Allegretto.
DONIZETTI.

35.



F, B, A S UND E S KLAPPEN.

CLEFS DE **FA**[♯], DE **SI**[♭], DE **LA**[♭] ET DE **MI**[♭].

Griff.
Doigté.

36.

Andantino.

Klappe
Clef.

AS
LA b

[illegible]

C Klappe .

CLEF D'UT NATUREL.

Griff.
Doigte.

Allegretto.

38.

Klappe
Clef.

C
a'UT

Clef d'UT NATUREL.

p

rf

This page contains seven systems of musical notation, each consisting of a treble and bass staff joined by a brace. The key signature is one sharp (F#). The notation includes various musical elements such as eighth and sixteenth notes, rests, and slurs. Dynamic markings are present throughout, including *rf>* (ritardando, forte), *p* (piano), and *f* (forte). The piece concludes with a double bar line at the end of the seventh system.

FIS KLAPPE .

Eine kleine Klappe, welche das FIS zu erhöhen dient und diesem Tone, besonders wenn ein Satz im *piano* ausgeführt werden soll, alle nur wünschenswerthe Reinheit verleiht, habe ich hinzugefügt. Der Griff ist leicht da der kleine Finger anstatt auf die ES Klappe nur auf diese gelegt werden muss.

CLEF DE FA#.

J'ai ajouté une petite clef qui sert à hausser le FA# et qui donne à cette note toute la justesse désirable, surtout lorsque la phrase doit être exécutée *piano*. Son doigté est facile; il ne s'agit que de poser le petit doigt sur cette clef au lieu de le poser sur celle de MI.

ÜBUNG . **ÉTUDE .**

Griff. *Doigté.* MINASI.

39. *Lento.* *p*

VON DEN CADENZEN (Trillern.)

Die Cadenze wird durch das abwechselnde Anschlagen zweier Töne, eines unteren mit einem darüber liegenden, z. B. von D zu E, von E zu F u.s.w. gebildet.

Die Cadenze (der Triller) wird gross genannt, wenn der Zwischenraum beider sie bildender Töne aus einem ganzen Ton, klein, wenn der Zwischenraum aus einem halben Ton besteht.

Grosse Cadenze
Cadence majeure



Die Bearbeitung der Cadenzen hat keinen anderen Zweck, als den Fingern Leichtigkeit und Gleichheit zu geben; ich werde also nur die sechs ersten Töne der Tonleiter von D dur zu Uebungen nehmen.

Um eine regelmässige und glänzende Cadenz (Triller) zu erhalten ist es nöthig, dass das Handgelenk durchaus keine Bewegung mache und die Finger allein und ohne Steifheit in Thätigkeit gesetzt werden.

DES CADENCES.

La Cadence se fait par le battement alternatif de deux notes, c'est-à-dire de la note qu'on veut cadencer à la note supérieure; ainsi la cadence de RE se fait du RE au MI, la cadence de MI se fait du MI au FA, etc.

La Cadence est majeure lorsqu'il y a un ton entre les deux notes dont elle est composée, elle est mineure lorsqu'il n'y a qu'un demi-ton.

Kleine Cadenze
Cadence mineure

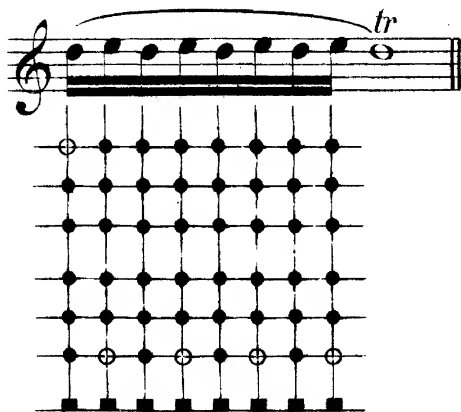


Le travail des cadences n'a d'autre but que de donner de la légèreté et de l'égalité aux doigts: je ne prendrai donc pour exercice que les six premières notes de la gamme en RE.

Pour obtenir une cadence régulière et brillante, il faut que le poignet ne fasse aucun mouvement, que les doigts agissent seuls et sans raideur.

Die Cadenz auf dem mittleren D wird mit dem dritten Finger der rechten Hand gemacht; nach dem ersten D darf der Zeigefinger der linken Hand für die folgenden D nicht mehr aufgehoben werden.

BEISPIEL.

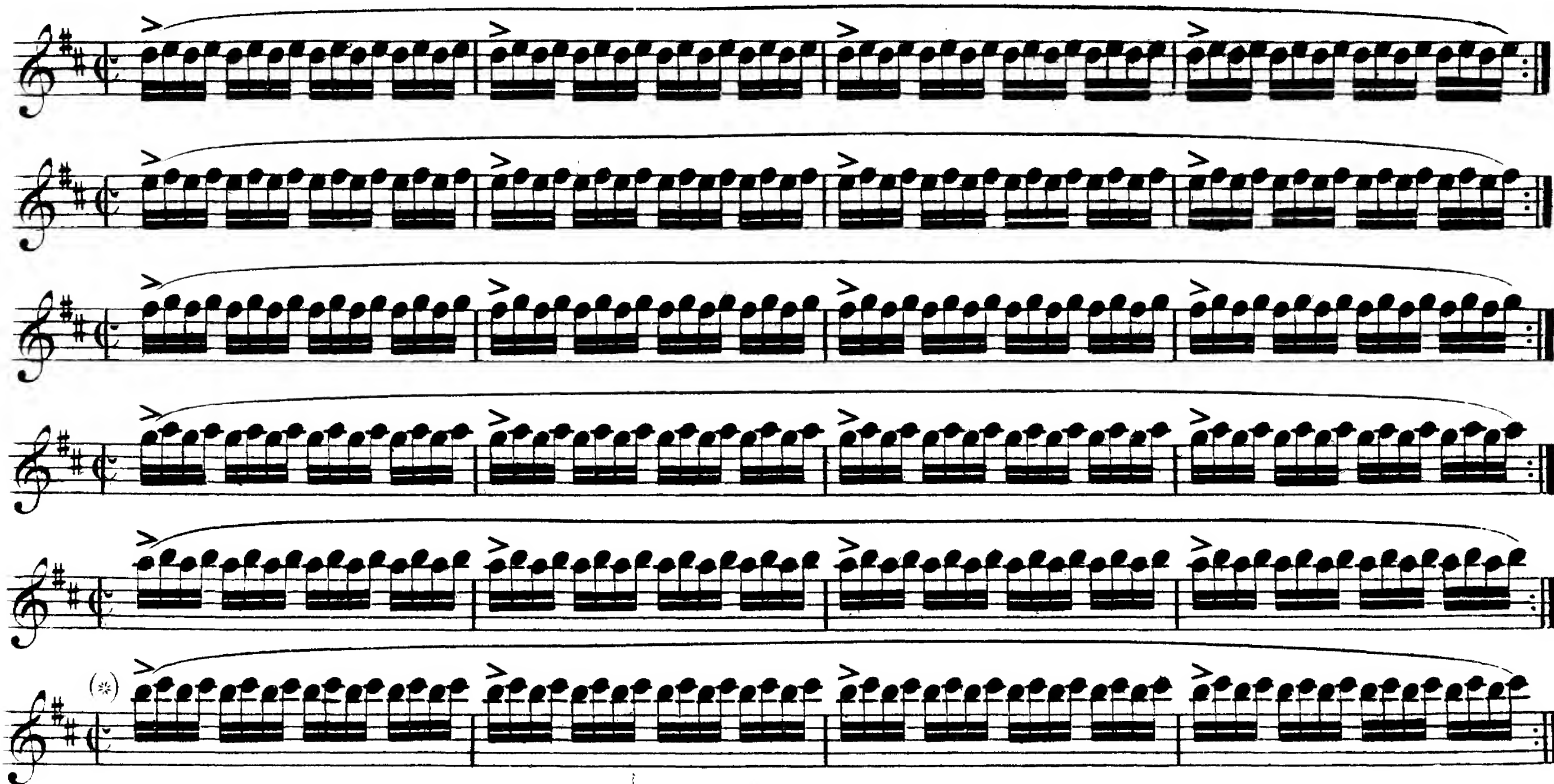


Bei den nachfolgenden Uebungen wird die erste Note eines jeden Taktes (wie dies durch das Zeichen > angemerkt ist) ein wenig betont, um sich daran zu gewöhnen, genau die Zahl der angemarkten Noten wiederzugeben.

Anfänglich übe man die Cadenzen in gemässigter Bewegung, nach und nach immer schneller doch so, dass es keine Ungleichheit gibt; wird das Athemholen nöthig, so halte man den Athem an ohne den Finger still stehen zu lassen; wenn nach Verlauf einiger Minuten dieser matt und das Schlagen langsamer wird, gehe man zu einer anderen Cadenz über.

Nach Beendigung dieser Uebungen werden die Finger, nach kurzen Ausruhen, eine Schwungkraft und Leichtigkeit erhalten, die ihnen auf andere Weise schwerlich zu ertheilen ist.

ÜBUNGEN FÜR DIE CADENZEN.



(*) Bei dieser Passage muss die Cadenze von H zu CIS mit dem ersten Finger der linken Hand genommen werden, ohne die Reinheit des CIS zu beanstanden, weil diese Uebung nur die Leichtigkeit der Finger zum Zwecke hat.

La Cadence sur le RÉ du médium se fait, avec le 3^{me} doigt de la main droite: après le premier RÉ, on ne doit plus lever l'index de la main gauche pour les RÉ qui suivent:

EXEMPLE.

Dans les études ci-dessous, on appuiera un peu la première note de chaque mesure (comme je l'indique par ce signe >) afin de s'accoutumer à faire exactement le nombre de notes dont elle est composée.

On travaillera ces cadences d'abord d'un mouvement modéré; on l'accélérera peu à peu, mais toujours la manière à ce qu'il n'y ait pas de saccade; et, lorsqu'on aura besoin de respirer, on arrêtera le souffle sans arrêter le doigt; au bout de quelques minutes ce dernier deviendra lourd, le battement se ralentira et ce n'est qu'alors qu'on devra changer la cadence.

Lorsqu'on aura fait ce travail, les doigts auront acquis après un instant de repos, une élasticité et une légèreté qu'il serait difficile d'obtenir autrement.

EXERCICES DES CADENZES.

(*) Dans ce passage la cadence du SI à l'UT # doit se faire avec le premier doigt de la main gauche sans s'attacher à la justesse de l'UT #, puisque cette étude n'a pour but que de rendre les doigts faciles.

Von der Beendigung der Cadenzen.

Anmerk. Unter Beendigung der Cadenzen versteht man die zum Schlusse derselben beigelegten kleinen Noten.

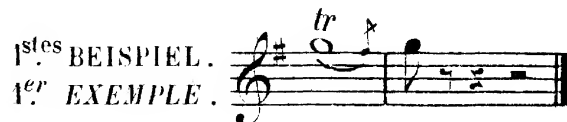
ALLGEMEINE REGEL.

Eine Cadenz darf nie ohne Beendigung bleiben.

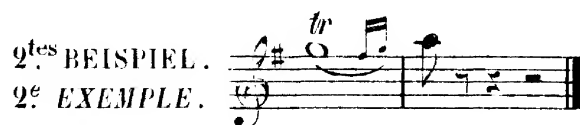
Man bezeichnet vier Arten von Beendigungen.

1. Die Beendigung der Cadenz auf derselben Note.
2. Die Beendigung welche auf die darüber liegende Note übergeht.
3. Die Beendigung welche auf die darunter liegende Note herabsteigt.
4. Die Beendigung welche auf höher oder tiefer liegende Stufen übergeht.

Die erste mit einer kleinen Note bezeichnet.



Die zweite, dritte und vierte werden mit zwei kleinen Noten bezeichnet.



DE LA TERMINAISON DES CADENCES.

Nota. On entend par terminaison des cadences, les petites notes qu'on ajoute à la fin d'une cadence.

RÈGLE GÉNÉRALE.

On ne doit jamais faire de cadences sans terminaison.

J'indique quatre sortes de terminaisons.

1^{re} Celle où la cadence se résout sur la même note,

2^{de} Celle qui monte à la note supérieure,

3^{de} Celle qui descend à la note inférieure,

4^{de} et celle où la résolution a lieu sur d'autres degrés.

La première se fait avec une seule petite note.

La 2^e, la 3^e et la 4^e se font avec deux petites notes :



Die Schlusscadenz, d.h. diejenige welche einen ganzen Satz beschliesst, wird am besten mit drei Noten ausgeführt :

Pour la cadence finale, c'est à dire celle qui termine entièrement une phrase, il est mieux de l'achever par trois petites notes :



Mächnmal kommt es vor, dass man anstatt drei vier Noten gibt :

Il arrive quelquefois qu'au lieu de trois on en fait quatre :



dies ist jedoch sorgfältig zu vermeiden, da eine solche Beendigung von schlechtem Geschmacke zeigt.

il faut l'éviter avec soin; cette terminaison est de mauvais goût.

MELODIE IN WELCHER SICH DIE VERSCHIEDENEN
BEENDIGUNGEN DER CADENZEN ERGEBEN.

MÉLODIE OÙ SE TROUVENT LES DIFFÉRENTES
TERMINAISONS DES CADENCES.

35

40.

Uebung für die Tonleiter von D dur mit einfachem Griffe.

Das Bearbeiten der Tonleitern ertheilt den Fingern Leichtigkeit und Gleichheit; bei den folgenden muss man sich des einfachen Griffes bedienen und besonders vermeiden, bei dem FIS die F Klappe zu öffnen.

Anfänglich übe man diese Tonleitern in gemässigter Bewegung und beobachte sorgfältig dass es keine Ungleichheit gibt, die Finger mit Regelmässigkeit niederfallen und eine jede Note gleiche Dauer erhält.

Es ist schwerer die Tonleiter langsam als sie schnell zu spielen; in dem ersten Fall kann man leicht jede fehlerhafte Note wahrnehmen, in dem zweiten wird ein Fehler dem Ohr des Ausübenden nicht so leicht bemerkbar.

ÉTUDE DE LA GAMME EN RÉ MAJEUR PAR LE DOIGTÉ SIMPLE.

Le travail des gammes donne de la légèreté et de l'égalité aux doigts; dans celles qui suivent il faut se servir du doigté simple et surtout éviter en faisant le FA# d'ouvrir la clef de FA naturel.

On travaillera d'abord ces gammes d'un mouvement modéré en observant avec soin qu'il n'y ait pas le saccade, que les doigts tombent avec régularité et enfin que chaque note ait la même valeur.

Il est plus difficile de bien faire la gamme lentement que vite: dans le premier cas on peut distinguer aisément une note défectueuse, dans le second cas ce défaut est moins sensible à l'oreille de celui qui exécute.

41.

VON DEN TRILLERN.

Triller ist eigentlich nicht die Benennung welche man den von mir unten bezeichneten Passagen ertheilen müsste; *Triller* bedeutet, eine Note betrillern, sie cadenziren; was man gewöhnlich mit *Triller* bezeichnet wird im Französischen *groupe*, im Italienischen *gruppetto*, im Deutschen *Vorschlag*, *Mordent* benannt und bedeutet eine Vereinigung von mehreren kleinen und schnellen Noten zur Umschlingung einer Stufe. *Triller* oder *Cadenz* wird mit *tr*, der *Vorschlag* mit ∞ bezeichnet; um mich aber dem Gebrauche zu bequemen und aus Besorgniss von den Schülern, welche die Bedeutung des Wortes *gruppetto* *Vorschlag* nicht kennen, nicht hinlänglich verstanden zu werden, habe ich die beiden Benennungen *Cadenz* und *Triller* in ihrer gewöhnlichen Annahme beibehalten, obgleich, richtiger bezeichnet, die *Cadenz* der *Triller* sein müsste und der *Triller* seit langer Zeit mit der Benennung *gruppetto* bezeichnet wird.

Oft wird eine *Cadenz* anstatt eines *Trillers* gemacht; es ist dies ein Fehler zu dessen Vermeidung es nützlich ist, zu wissen, aus wie vielen Noten dieser besteht.

Der *Triller*, *gruppetto*, *Vorschlag* nach oben besteht aus vier kleinen Noten.

BEISPIEL.
EXEMPLE.



Ehemals wurde er mit der darüberliegenden Note begonnen und einige Professoren schreiben ihn noch so.

BEISPIEL.
EXEMPLE.



da aber die Melodie in ihrer ursprünglichen Gestalt folgende ist,



die Verzierungsnoten sie nie beeinträchtigen dürfen und diese nur dazu dienen sollen ihnen Anmuth und Glanz zu verleihen, so wird das Ohr beleidigt, vor dem D ein E, vor dem FIS ein G zu hören. Der *Triller* muss daher sowie oben geschrieben ausgeführt werden.

Für die *Triller* und Beendigungen der *Cadenzen* muss der leichteste Griff gewählt und nicht immer ein regelmäßiger beibehalten werden, weil bei schneller Bewegung eine fehlerhafte Note nicht gehört wird.

Mit dem Mittel welches ich angeben werde, wird man einen weit glänzenderen und leichteren *Triller* erlangen als mit dem gewöhnlichen Griffe.

DES TRILLES.

Trille n'est pas le véritable nom qu'on devrait donner aux passages que j'indique ci-dessous, *trille* veut dire *triller la note*, *cadencer*: ce qu'on nomme habituellement *trille* s'appelle *groupe* en français et *gruppetto* en Italien: ce mot signifie assemblage de plusieurs petites notes rapides par degrés conjoints; ainsi *trille* ou *cadence* se marque par ce signe (*tr*) et *gruppetto* par celui-ci (∞); mais pour me conformer à l'usage et dans la crainte de ne pas être parfaitement compris par les élèves qui ne connaissent pas la signification du mot *gruppetto*, j'ai conservé les deux noms de *cadence* et de *trille* dans leur acception habituelle; bien que la *cadence* soit, à parler avec plus d'exactitude, le *trille*, et que le *trille* soit depuis long-temps désigné sous le nom de *gruppetto*.

On fait souvent une *cadence* au lieu d'un *trille*; c'est une faute: pour l'éviter il est utile de savoir de combien de notes il est composé.

Le *trille* (ou *gruppetto*) en montant se compose de quatre petites notes.

Anciennement on commençait le *trille* par la note supérieure; quelques professeurs l'écrivent encore de même.

mais comme le chant naturel est ainsi,

et que les notes d'agrément ne doivent jamais nuire à la mélodie, puisqu'elles ne servent qu'à lui donner de la grâce et du brillant, mon oreille se refuse à entendre un MI avant le RÉ, ou un SOL avant le FA. J'engage donc à faire le *trille* comme je l'ai écrit plus haut.

Dans les *trilles* comme dans les terminaisons des *cadences*, il faut toujours choisir le doigté le plus facile et ne pas s'attacher au doigté régulier, car dans la vitesse une mauvaise note n'est pas entendue.

Par le moyen que je vais indiquer, on obtiendra un *trille* beaucoup plus brillant et beaucoup plus facile que par le doigté ordinaire.

Wenn man z. B. in der folgenden Passage den Triller mit dem einfachen Griff machen wollte, so würde er plump und seine saubere Ausführung beinahe unmöglich sein.

H 1^{ster} Griff.

BEISPIEL.
EXEMPLE.



Par exemple, si dans le passage suivant on cherchait à faire le trille avec le doigté simple, il serait lourd et presque impossible à exécuter avec netteté;

SI 1^{re} Position.

mit Leichtigkeit und mehr Reinheit lässt er sich aber machen, wenn man das H mit dem zweiten Griff nimmt.

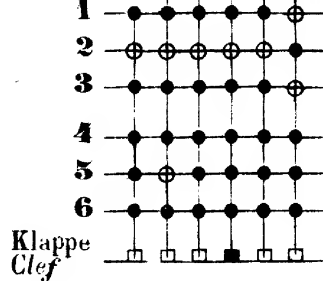
H 2^{ter} Griff.

BEISPIEL.
EXEMPLE.



mais on peut le faire avec aisance et avec plus de justesse en prenant le SI à la 2^e position.

SI 2^e Position.

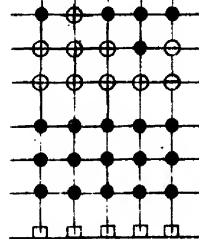


ANDERER GRIFF FÜR DEN TRILLER.

Soll der Triller Lebhaftigkeit erhalten so kann man sich, in G dur oder E moll, des folgenden Griffes bedienen da bei der Schnelligkeit das CIS nicht gehört wird.

BEISPIEL.

H 3^{ter} Griff.
SI 3^e Position.



AUTRE DOIGTÉ POUR FAIRE LE MÊME TRILLE.

Dans le ton de SOL majeur, ou dans le ton de MI mineur, si le trille doit être fait vivement, on peut se servir du doigté suivant, l'UT# dans la vitesse n'étant pas entendu.

EXEMPLE.

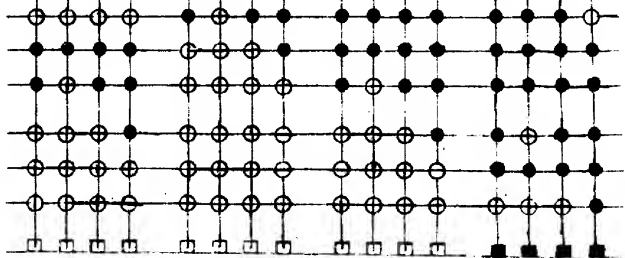
Wie schon bemerkt besteht der Triller aus vier Noten; hiervon machen jedoch die im Absteigen der Tonleiter aufeinanderfolgenden Triller eine Ausnahme und bestehen nur aus drei Noten.

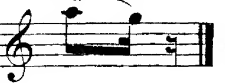

J'ai dit que le trille se composait de quatre notes; il y a cependant une exception pour les trilles qui se suivent en descendant la gamme: dans ce cas seulement, il n'est composé que de trois notes.

Bezeichnung.
Comme on l'écrit.



Ausführung.
Comme on doit l'exécuter.



Die drei kleinen Noten welche den Triller bilden, müssen in der Geltung des ersten Achtels gemacht werden und schnell auf die zweite Note fallen; unterstellt man also einen Triller von A zu G  so müssen die kleinen Noten so ausgeführt werden als wäre die Passage geschrieben 

Ich will ein Beispiel geben welches die Ausführung des Trillers so wie ich ihn verlange deutlicher machen wird:

Ich nehme den Satz:



Ausgeführt muss er werden:

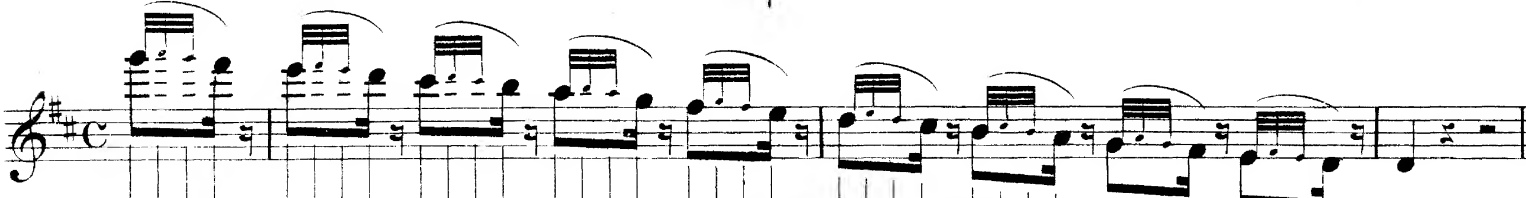


und nicht auf diese Weise:



Die drei kleinen Noten müssen also mit Schnelligkeit auf das G fallen um den Werth und die Gleichheit der Achteln beizubehalten. Der Unterschied dieser beiden Passagen ist wenig bemerkbar, allein gerade aus diesem Grunde ist es wichtig, ihn wohl zu erfassen da man in dem letzten Falle einen Triller eigentlich nicht macht.

**GRIFFE UM DIE TRILLER MIT LEICHTIGKEIT
BEI HERABSTEIGENDER TONLEITER
VON D DUR ZU MACHEN.**



1^{re}

2^e

3^e

4^e

5^e

6^e

Klappe
Clef

Il faut que les trois petites notes qui forment le trille soient faites dans la valeur de la première croche et qu'elles tombent rapidement sur la seconde note; ainsi

je suppose un trille du LA au SOL  les petites notes doivent arriver au SOL comme si le passage était écrit de cette manière. 

Je vais donner un exemple qui fera mieux comprendre l'exécution de ce trille tel que je le demande:

Je suppose cette phrase:

Voici comme on doit l'exécuter:

et non pas ainsi:

Les trois petites notes doivent donc tomber avec rapidité sur le SOL pour conserver la valeur et l'égalité des croches. La différence de ces deux passages est peu sensible, et c'est par cette raison qu'il est important de la bien saisir; car dans le dernier cas on ne fait pas réellement un trille.

**DOIGTÉ POUR FAIRE LES TRILLES
AVEC FACILITÉ EN DESCENDANT
LA GAMME DE RE MAJEUR.**

BEI HERABSTEIGENDER CHROMATISCHER TONLEITER.

EN DESCENDANT LA GAMME CHROMATIQUE.

1

2

3

4

5

6

Klappe
Clef

1

2

3

4

5

6

B
SI b

GIS
SOL #

F
FA b

Klappe
Clef

1

2

3

4

5

6

B
SI b

GIS
SOL #

F
FA b

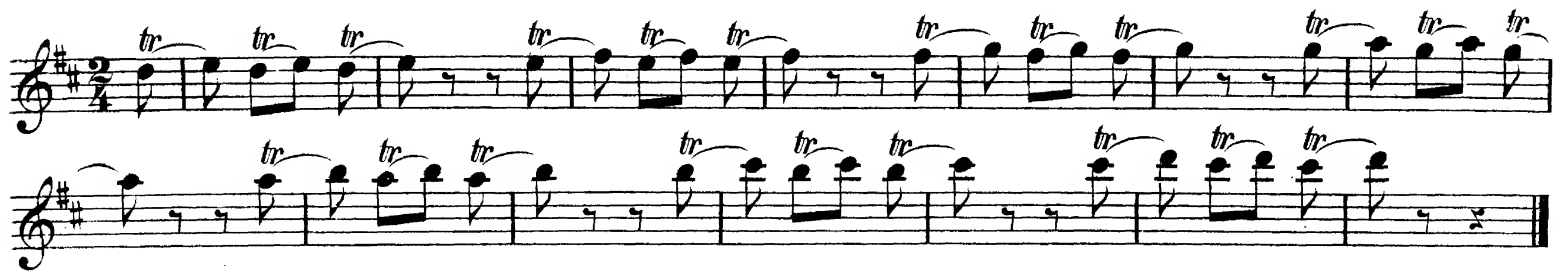
Klappe
Clef

ÜBUNG

FÜR DIE LEBHAFTE AUSFÜHRUNG DES TRILLERS.

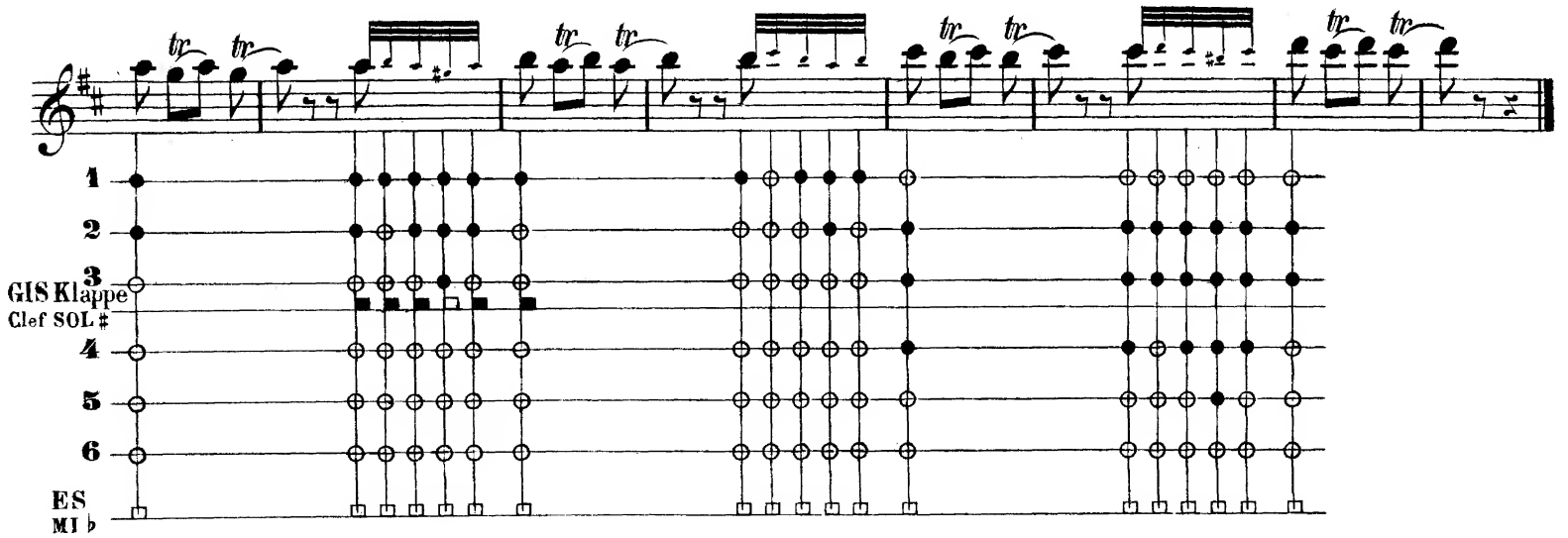
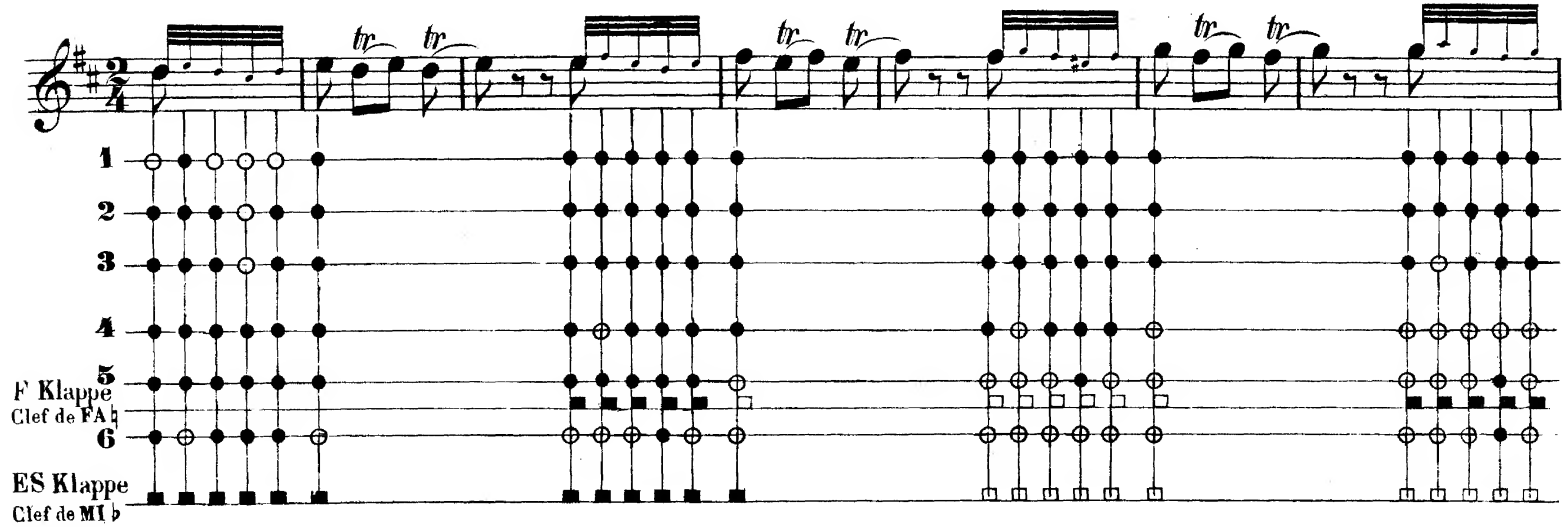
ÉTUDE

POUR S'ACCOUTUMER À FAIRE LE TRILLE VIVEMENT.



GRIFFE FÜR DIE OBIGEN TRILLER.

DOIGTÉS DES TRILLES CI-DESSUS.

Melodische Übung für die Anwendung
des Trillers.ÉTUDE MÉLODIQUE POUR L'EMPLOI
DES TRILLES.All.^o mod.^{to}Bezeichnung.
Comme on l'écrit.Ausführung.
Comme on doit l'exécuter.

42.



Von der Reinheit.

Zum Reinspielen auf den Blasinstrumenten bedarf es besonderer Griffarten welche die Mittel ergeben die Leit-töne zu schärfen; nimmt man G dur an, so ist das darin zu dem G hinaufsteigende FIS der Leitton und diesen verlangt das Ohr im Aufsteigen höher als wenn er sich herunter auf das E bewegt.

Man begreift nun leicht wie das in den Hauptton G hinaufstrebende FIS nicht mit demselben Griffe gemacht werden darf wie das GES, welches eine entgegengesetzte Fortschreitung auf das F herunter verlangt; mit dem einfachen Griffe ergeben sich aber beide Töne auf der Flöte als ganz und gar dieselben; wollte man nun das FIS, sobald es Leitton ist, mit dem gewöhnlichen Griffe nehmen, so würde es ohne verändert zu werden zu tief.

Von den Leittönen.

Schon früher habe ich bemerkt wie man die Tonleitern von D dur üben müsse, ohne sich der zusammengesetzten Griffe zu bedienen, wie diese Übung aber nur den Zweck habe den Fingern Leichtigkeit und Gleichheit zu geben; der gleiche Fall ist es nun nicht bei Ausführung eines Musikstückes in welchem die Reinheit der Leittöne eine Erhöhung derselben erfordert; es wird also unumgänglich nöthig, sich mit den verschiedenen Griffarten vertraut zu machen.

DE LA JUSTESSE.

Pour jouer juste sur les instruments à vent, il faut des doigtés particuliers qui donnent les moyens de hausser les notes sensibles: ainsi je suppose le ton de SOL majeur: lorsque le FA# monte au SOL naturel, il est note sensible du SOL et doit être plus haut à l'oreille que s'il descendait au MI naturel.

On comprendra aisément que le FA# tendant à se rapprocher de la tonique (du SOL), ne doit pas être fait avec le même doigté que celui qu'on emploierait pour faire le SOLb qui demande de son côté à descendre au FA naturel, et cependant par le doigté simple, ces deux notes sur la flûte sont absolument les mêmes; donc si on se servait du doigté ordinaire pour faire le FA# lorsqu'il est note sensible, ce FA n'étant pas altéré serait trop bas.

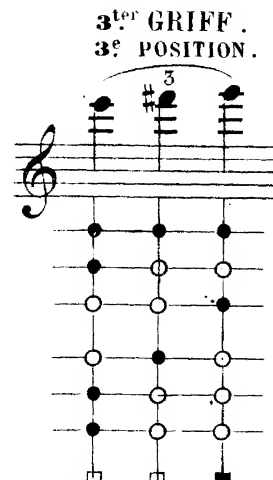
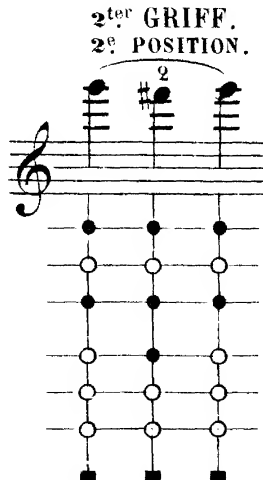
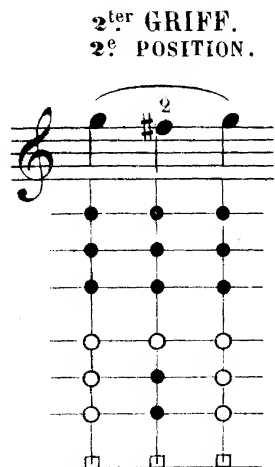
DES NOTES SENSIBLES.

J'ai dit dans un article précédent qu'il fallait travailler la gamme en RÉ majeur sans se servir des doigtés composés, mais j'ai fait remarquer que cet exercice n'avait pour but que de donner de la légèreté et de l'égalité aux doigts; il n'en est pas de même dans l'exécution d'un morceau où la justesse des notes sensibles exige qu'elles soient altérées: il est donc indispensable de se familiariser avec ces différents doigtés.

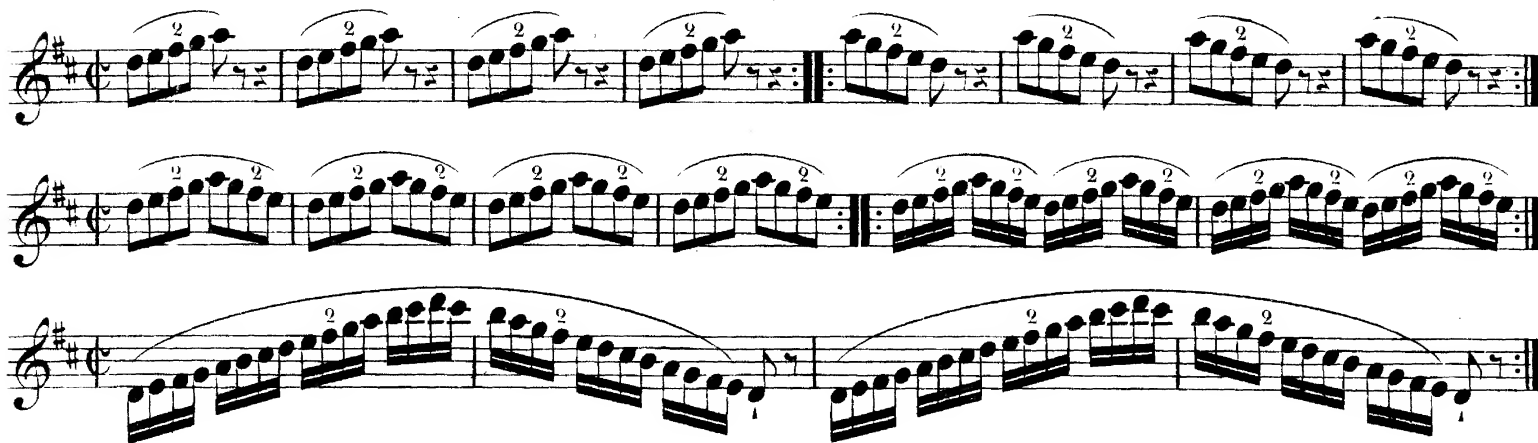
Von den zusammengesetzten Griffen.

Die zusammengesetzten Griffe werde ich mit 2^{ter} und 3^{ter} Griff bezeichnen.

2^{ter} UND 3^{ter} GRIFF FÜR DAS FIS.

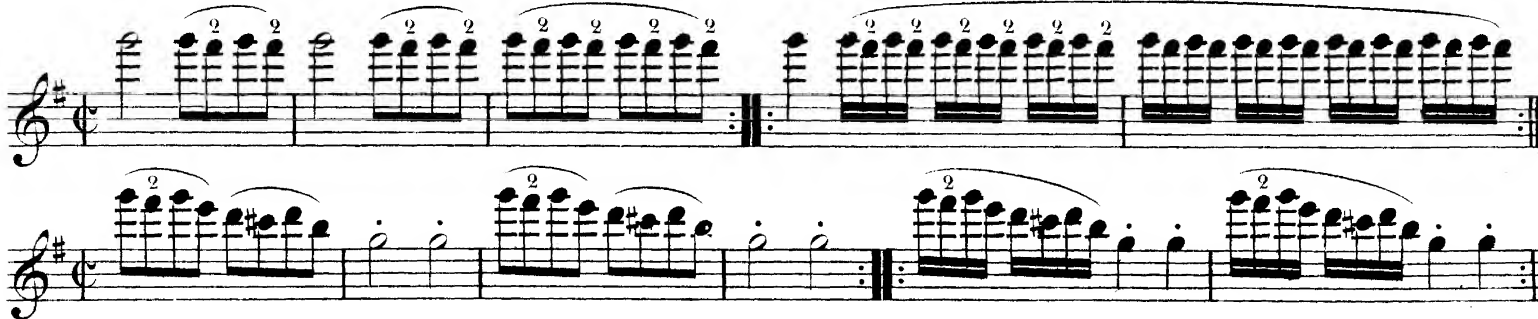


ÜBUNG FÜR DEN 2^{ten} GRIFF DES FIS
DER 5^{ten} LINIE.



ÉTUDE DE LA 2^e POSITION DU FA #
SUR LA 5^e LIGNE.

ÜBUNG FÜR DEN 2^{ten} GRIFF
DES 3 GESTRICHENEN FIS.



ÉTUDE DE LA 2^e POSITION
DU FA # AIGU.

ÜBUNG FÜR DEN 3^{ten} GRIFF
DES 3 GESTRICHENEN FIS.

Nur bei langsamer Bewegung darf man sich dieses Griffes bedienen.



ÉTUDE DE LA 3^e POSITION
DU FA # AIGU.

On ne doit se servir de cette position que dans un mouvement lent.

MELODISCHE ÜBUNGEN FÜR DIE ANWEN-
DUNG DER ZUSAMMENGESETZTEN GRIFFE.

2^{ter} GRIFF DES FIS DER 5^{ten} LINIE.

ÉTUDES MÉLODIQUES POUR L'EMPLOI
DES DOIGTÉS COMPOSÉS.

2^e POSITION DU FA# SUR LA 5^e LIGNE.

Griff.
Doigte.

1
2
3
4
5
6

Klappe
Clef

43. Andantino.

p

44.

p

2^{ter} GRIFF DES 3 GESTRICHENEN FIS
 Griff.
 Doigté.

ZWISCHEN ZWEI G.

2^{me} POSITION DU FA# AIGU
 ENTRE DEUX SOL NATURELS.

45. *All.^{to}* *p*

3^{ter} GRIFF DES 3 GESTRICHENEN FIS WENN ES
 Griff.
 Doigté.

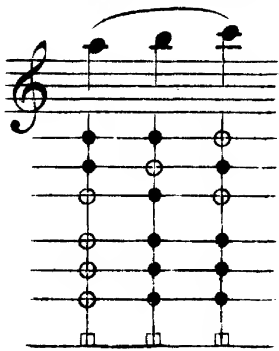
BEI LANGSAMER BEWEGUNG MIT EINEM G
 SICH VERBINDET.

3^{me} POSITION DU FA# AIGU LORSQUE DANS
 UN MOUVEMENT LENT IL SE TROUVE A
 CÔTÉ D'UN SOL NATUREL.

46. *Andante.* *p* HAYDN.

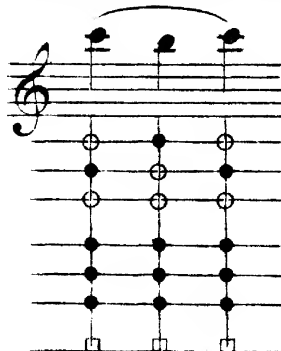
2^{ter} UND 3^{ter} GRIFF DES H.

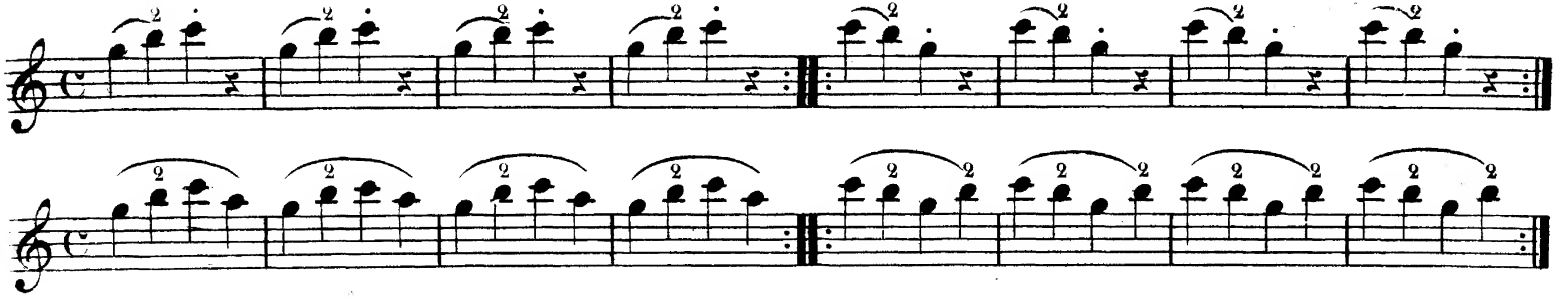
2^{ter} GRIFF.
 2^e POSITION.



2^e ET 3^e POSITION DU SI NATUREL.

3^{ter} GRIFF.
 3^e POSITION.



ÜBUNG FÜR DAS **H** MIT DEM ZWEITEN GRIFFE.ÉTUDE DE LA 2^e POSITION DU **SI** NATUREL.ÜBUNG FÜR DAS **H** MIT DEM DRITTEN GRIFFE.ÉTUDE DE LA 3^e POSITION DU **SI** NATUREL.2^{ter} GRIFF DES **H** ÜBER DEN LINIEN
ALS LEITTON VON **C**.

Befindet sich das **H** über den Linien bei gemässiger Bewegung neben einem **C**, so muss es im Auf und Absteigen, mit dem 2^{ten} Griff genommen werden; bei schneller Bewegung ist der 3^{te} Griff leichter.

2^{me} POSITION DU **SI** NATUREL AU-DESSUS DES
LIGNES, NOTE SENSIBLE D'**UT** NATUREL.

Dans un mouvement modéré, lorsque le **SI** naturel au-dessus des lignes se trouve à côté d'un **UT** naturel, soit en montant, soit en descendant, on doit le faire à la 2^e position; dans la vitesse la 3^e position est plus facile.

Andante.



3^{ter} GRIFF FÜR DAS H.

Allegretto.

48.

3^{me} POSITION DU SI NATUREL.1^{er} GRIFF FÜR DAS AIS ZWISCHEN ZWEI H.

Dieser Griff für das AIS über den Linien darf nur angewendet werden wenn es zwei H mit einander verbindet; das tiefe AIS wird immer mit der Klappe genommen.

1^{re} POSITION DU LA# ENTRE DEUX SI NATURELS.

On ne doit employer cette position que lorsque le LA# au dessus des lignes se trouve entre deux SI naturels; le LA# en bas se fait toujours avec la clef.

ÜBUNG.

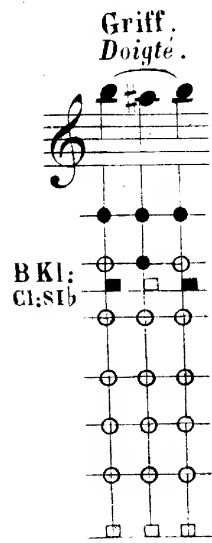
Poco Andante.

ÉTUDE.

VON DER ANWENDUNG DER **B** KLAPPE FÜR DAS **AIS**.

Dieser Griff für das AIS mit der B Klappe muss vorzugsweise in dem *forte* angewendet werden.

ÜBUNG.



50. All^o moderato.

DE L'EMPLOI DE LA CLEF DE **SI \flat** POUR LE **LA \sharp** .

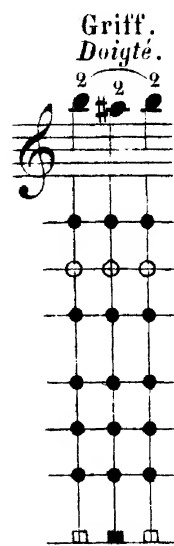
Cette position du **LA \sharp** avec la clef de **SI \flat** , doit être employée de préférence dans le *forte*.

ÉTUDE.

2^{ter} GRIFF FÜR DAS AIS.

Der 2^{te} Griff für das AIS wird angewendet wenn es sich zwischen zwei mit dem zweiten Griff genommenen H befindet.

ÜBUNG.

All.^o moderato.

51.

2^{me} POSITION DU LA#.

La 2^e position du LA# s'emploie lorsque le LA# se trouve entre deux SI naturels faits par la 2^e position.

ÉTUDE.

First system of musical notation (measures 1-8) for piano. The piece is in G major (one sharp) and 2/4 time. It features a series of sixteenth-note runs in the right hand and a steady eighth-note accompaniment in the left hand. Dynamics include *f*, *p*, and *pp*.

ERSTER GRIFF FÜR DAS **GIS**
ZWISCHEN ZWEI **A**.

PREMIÈRE POSITION DU **SOL**♯
ENTRE DEUX **LA** NATURELS.

Griff.
Doigte.

52. All.^{to} moderato.

Second system of musical notation (measures 9-16). The tempo is marked *All.^{to} moderato*. The piece continues with sixteenth-note runs and eighth-note accompaniment. Dynamics include *p*, *mf*, and *f*. The word *grazioso* is written above the first measure of the system.

Third system of musical notation (measures 17-24). The piece continues with sixteenth-note runs and eighth-note accompaniment. Dynamics include *p* and *mf*.

Fourth system of musical notation (measures 25-32). The piece continues with sixteenth-note runs and eighth-note accompaniment. Dynamics include *p* and *mf*.

VON DEM **GIS** MIT DER KLAPPE.DU **SOL** = AVEC LA CLEF.

Griff.
Doigté.

53. All.^o moderato.

1
2
3
4
5
6

GIS
Clef de

Klappe.
SOL #

Klappe
Clef.

f

rf

cresc.

fz

f

f

p

pp

pp

ZWEITER GRIFF FÜR DAS **HIS** ÜBER DEN LINIEN
WENN ES ZWEI **CIS** VERBINDET.

SECONDE POSITION DU **SI** : AU-DESSUS DES LIGNES
LORSQU'IL EST ENTRE DEUX **UT** #.

Griff.
Doigté.

Allegretto.

54.

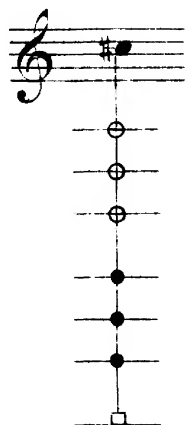
FIN.

D.C.

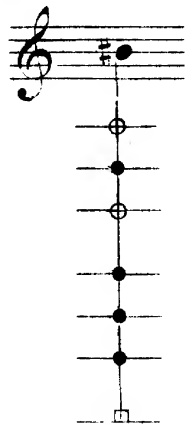
VON DEM **CIS** UND **HIS** MIT DEM ZWEITEN GRIFFE.

DE L'**UT** # ET DU **SI** # À LA SECONDE POSITION.

2^{ter} Griff des **CIS**.
2^{de} Position de l'**UT** #.



2^{ter} Griff des **HIS**.
2^{de} Position de **SI** #.



Man kann den zweiten Griff für das **CIS** anwenden wenn es sich zwischen zwei **D** befindet oder auf **HIS** sich herabbewegt; dieser Griff ist besonders bei schneller Bewegung leichter, weil man anstatt fünf nur zwei Finger aufzuheben hat.

On peut employer la seconde position pour l'**UT** # lorsque cette note est entre deux **RE**, ou lorsqu'elle descend au **SI** #: ce doigté est plus facile, surtout dans la vitesse, puisqu'on n'a que deux doigts à lever au lieu de cinq.

BEISPIEL.
EXEMPLE.



Das **HIS** muss mit dem zweiten Griffe genommen werden wenn es ein Leitton ist, d.h. wenn ihm ein **CIS** folgt.

Le **SI** # doit se faire à la seconde position lorsqu'il est note sensible, c'est-à-dire lorsqu'il est à côté d'un **UT** #.

BEISPIEL.
EXEMPLE.



Allegro.

55.

The musical score is written for piano in D major (one sharp) and 3/4 time. It is an exercise for the second position of the C-sharp instrument. The tempo is marked 'Allegro'. The score begins at measure 55. The notation includes various rhythmic patterns such as eighth and sixteenth notes, often beamed in groups of three or four. There are several trills and grace notes. The piece concludes with a double bar line and repeat dots. A dynamic marking 'f' (forte) appears in the sixth system.

2^{ter} GRIFF FÜR DAS MITTLERE **HIS**
NACH DEM ZWEITEN GRIFFE DES **CIS**.

2^e POSITION DU **SI** # DANS LES LIGNES
APRÈS LA 2^me POSITION DE **LUT** #.

AIR RUSSE .

Andante .

56.

VON DEM **EIS** MIT DER **F** UND
ES KLASSE .

Da man immer den leichteren Griff, sobald er die Reinheit nicht beeinträchtigt, anwenden muss, so kann man für die in der folgenden Übung angestrichenen Noten die geöffnete F und ES Klappe beibehalten .

DU **MI** # AVEC LA CLEF DE **FA** NATUREL
ET LA CLEF DE **MI** b .

Comme on doit se servir de préférence du doigté le plus simple lorsqu'il ne nuit pas à la justesse, on pourra conserver la clef de FA naturel et celle de MI b ouvertes pour les notes qui sont soulignées dans cette étude .

Griff.
Doigté.

57.

Andante .

F
Clef de

ES
Clef de

K1: FA #

K1: MI b

VON DEM ZWEITEN GRIFFE DES **F**
ÜBER DEN LINIEN.

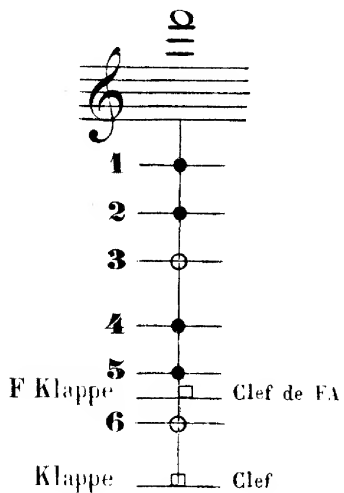
Das F über den Linien, mit dem einfachen Griff genommen, wird bisweilen auf manchen Instrumenten ein wenig zu hoch; der 2^{te} Griff macht es rein und erlaubt zugleich seinen kräftigen Ansatz.

2^{ter} GRIFF.

DE LA 2^{me} POSITION DU **FA** NATUREL
AU-DESSUS DES LIGNES.

Le FA naturel au-dessus des lignes étant quelquefois un peu haut sur certains instruments lorsqu'on le fait par le doigté simple, la 2^{de} position le rend parfaitement juste et permet de l'attaquer avec force.

2^e POSITION.



Allegro.

58. *f*

Wird das hohe F mit dem zweiten Griffe genommen und geht es zu E oder ES herab, so muss der auf der F Klappe liegende Finger lebhaft auf den Griff des E gleiten, derselbe Fall ergibt sich bei dem Aufsteigen des F der fünften Linie zu dem hohen ES oder E.

BEISPIELE.

Für das Herunterschleifen des F zu E des F zu ES
Pour couler en descendant du FA♯ au MI♯ du FA au MI♭



für das Aufwärtsschleifen des F
 mit der Klappe zu C.
du FA♯ avec la clef à l'UT♯

des F mit der Klappe zu ES des F zu E
du FA♯ avec la clef au MI♯ du FA♯ au MI♯



Uebung für das Herunterschleifen des hohen F mit dem zweiten Griffe, zu E und das Hinaufschleifen des F der fünften Linie, mit der Klappe genommen, zu C.

Étude pour s'accoutumer à descendre du FA♯ aigu au MI♯, lorsqu'on fait le FA à la 2^e position, ou pour monter du FA♯ sur la 5^{me} ligne à l'UT♯, le FA étant fait avec la clef.

Andantino.

HAYDN.

59.

2^{ter} GRIFF FÜR DAS A ALS LEITTON
ZU B.

Dieser Griff muss angewendet werden wenn das A zwei
mit dem einfachen Griffe genommene B miteinander verbindet.

2^{me} POSITION DU LA NATUREL NOTE SENSIBLE
DU SI^b.

*Cette position doit être employée lorsque le LA naturel
se trouve entre deux SI^b faits par le doigté simple.*

Griff.
Doigte.

60.

Allegretto.

FIN.

D.C.

f

3^{ter} GRIFF FÜR DAS A NEBEN EINEM MIT DER
KLAPPE GENOMMENEN B.

3^{me} POSITION DU LA NATUREL À CÔTÉ D'UN SI^b
LORSQUE CETTE DERNIÈRE NOTE EST FAITE
AVEC LA CLEF.

Griff.
Doigté.

61.

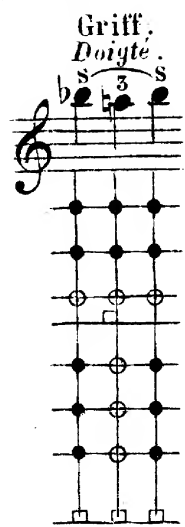
Allegretto.

B
Clef de
GIS
Clef de

Klappe.
SI^b
Klappe.
SOL[#]

In dieser Übung kann das A gleichfalls mit dem 3^{ten} Griff fe nach einem mit dem einfachen Griffe genommenem B angewendet werden, wenn der Satz *piano* ausgeführt werden muss.

Dans cette étude on peut également prendre le LA naturel à la 3^{me} position après le SI \flat fait par le doigt simple si la phrase doit être exécutée *piano*.



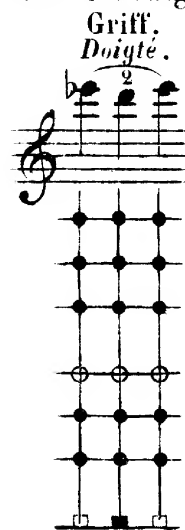
62. Andante.

2^{ter} GRIFF FÜR DAS D ALS LEITTON
ZU ES.

Befindet sich das D zwischen zwei ES und sind diese Noten nicht ausgehalten, so muss der 2^{te} Griff genommen werden.

2^{me} POSITION DU RÉ NATUREL NOTE SENSIBLE
DU MI \flat .

Lorsque le RÉ naturel est entre deux MI \flat et que ces notes ne sont pas soutenues, il faut prendre la 2^{me} position.



63.

59

2^{ter} UND 3^{ter} GRIFF FÜR DAS DES.

Um rein zu spielen muss der Griff für CIS als solchen für DES vermieden werden.

Es gibt zwei Griffarten für das DES, die zu kennen unumgänglich nöthig sind, sowohl für die Reinheit als für die Leichtigkeit gewisser Passagen.

2^{ter} GRIFF. 2^{me} POSITION.

Bewegt sich ein mit dem zweiten Griffe genommenes F über den Linien auf DES herab, so muss das DES mit dem 2^{ten} Griffe genommen werden.

BEISPIEL. EXEMPLE.

ist das DES aber von einem ES oder C umgeben, so muss es mit dem 3^{ten} Griffe genommen werden.

2^{me} ET 3^{me} POSITION DU RÉ^b.

Pour jouer juste, il faut éviter de prendre le doigté de l'UT# lorsqu'on doit faire un RÉ^b.

Il y a deux positions pour le RÉ^b qu'il est indispensable de connaître, autant pour la justesse que pour la facilité de certains passages.

3^{ter} GRIFF. 3^{me} POSITION.

Lorsqu'on fait le FA naturel au-dessus des lignes à la 2^{me} position et que cette note descend au RÉ^b, le RÉ^b doit être fait à la 3^{me} position.

BEISPIEL. EXEMPLE.

mais si le RÉ^b est accompagné d'un MI^b ou d'un UT^b, il faut alors le prendre à la 3^{me} position.

BEISPIEL. EXEMPLE.

MELODIE IN WELCHER SICH DIE BEIDEN
GRIFFARTEN FÜR DAS **DES** ERGEBEN.

MÉLODIE OÙ SE TROUVENT LES DEUX
POSITIONS DU **RÉ** \flat .

All^o maestoso.

64.

2^{ter} UND 3^{ter} GRIFF FÜR DAS **C**
ZWISCHEN ZWEI **DES**.

2^{me} ET 3^{me} POSITION DE L'UT NATUREL
LORSQU'IL SE TROUVE ENTRE DEUX **RÉ** \flat .

2^{ter} GRIFF.
2^{me} POSITION.

3^{ter} GRIFF.
3^{me} POSITION.

MELODISCHE ÜBUNG IN WELCHER SICH DIE BEIDEN
GRIFFARTEN FÜR DAS **C** ERGEBEN.

ÉTUDE MÉLODIQUE OÙ SE TROUVENT LES DEUX
DOIGTÉS DE L'**UT**.

Andante.

65.

Art und Weise eine schwierige Passage einzuüben.

Findet man eine Passage mit schwierigem Griffe, so ist die beste und schnellste Art ihrer Meister zu werden, sie zu theilen, d.h. sie in Bruchstücken zu üben; wenn z.B. in dieser Tonleiter

MANIÈRE DE TRAVAILLER UN PASSAGE DIFFICILE.

Lorsqu'on rencontre un doigté difficile, la meilleure manière et la plus prompte de s'en rendre maître, est de le diviser, c'est-à-dire de le travailler par fraction; ainsi dans cette gamme

die letzteren Noten dem Schüler schwierig sind, so werden sie sich leicht ergeben, wenn er sie folgendermassen übt:

si les dernières notes embarrassent l'élève, elles deviendront facile en l'étudiant de cette manière:

Von dem C und H Fuss.

Der C Fuss ertheilt der Flöte in der Tiefe noch zwei weitere Töne: CIS und C.

Der H Fuss deren drei: CIS, C und H.

Dieser Gegenstand bedarf keiner grossen Erläuterung; da die Griffe für diese Töne keine Schwierigkeit darbieten, so wird ein Beispiel zum Verständniss dieses Mechanismus genügen.

Die Flöte mit dem C Fuss hat gewöhnlich 8 bis 10 Klappen: für C, CIS, ES, F, doppelte Klappe für F, GIS, B, C, — CIS und für den Triller zu D. Man kann noch mehrere hinzufügen; bisweilen hat man deren 14 von mir verlangt allein ich kann solche Forderungen nur als Spielereien der Liebhaber betrachten.

Mit Unrecht glaubt man durch die Vermehrung der Klappen die Flöte zu vervollkommen; eine wesentliche Vervollkommenung würde sich viel eher durch eine Verminderung derselben ergeben, denn gewiss ist es, dass durch Vervielfältigung der Tonlöcher der Tonklang eine Veränderung erleidet.

Bin ich nun auch kein Verfechter für die Anwendung aller dieser Klappen, so muss ich doch die Nützlichkeit derjenigen anerkennen, welche für den Triller des D über den Linien dient; mit dem gewöhnlichen Griffe ist dieser Triller für jeden schwierig der nicht sehr genau mit dem Instrumente vertraut ist und lässt in Beziehung der Reinheit immer etwas zu wünschen übrig.

GRIFFARTEN FÜR DIE TÖNE DES C UND H FUSSES.

1	•	•	•	•	•	•	•	•	•
2	•	•	•	•	•	•	•	•	•
3	•	•	•	•	•	•	•	•	•
4	•	•	•	•	•	•	•	•	•
5	•	•	•	•	•	•	•	•	•
6	•	•	•	•	•	•	•	•	•
ES Klappe.	Clef de MI b								
CIS	Id. d'UT #								
C	Id. d'UT								
H	Id. de SI								

Andante. ÜBUNG FÜR DEN C FUSS.

Andante. ÜBUNG FÜR DEN H FUSS.

DE LA PATTE D'UT ET DE LA PATTE DE SI.

La patte d'UT donne à la flûte deux notes de plus en descendant: UT # et UT b.

La patte de SI en donne trois: UT # UT b et SI b.

J'ai peu de chose à dire à ce sujet; le doigté de ces notes n'offrant pas de difficultés, il suffira d'un exemple pour en faire comprendre le mécanisme.

La flûte à patte d'UT comporte ordinairement 8 ou 10 clefs: UT b, UT #, MI b, FA b, double clef de FA b, SOL #, SI b, UT b, — UT # et cadence de RE. On peut encore en ajouter plusieurs: très quelquefois même on m'en a demandé jusqu'à 14; mais je ne puis considérer ces exigences que comme des fantaisies d'amateurs.

On pense à tort que plus on augmente le nombre de clefs sur une flûte, plus on la rend parfaite: un perfectionnement réel serait plutôt d'en diminuer le nombre; car il est certain qu'on altère la qualité du son en multipliant les trous sur le tube.

Je ne suis pas partisan de l'emploi de toutes ces clefs; cependant je dois reconnaître l'utilité de celle qui sert à cadencer le RE au-dessus des lignes: par le doigté ordinaire cette cadence est difficile pour celui qui n'a pas une grande habitude de l'instrument, et comme justesse elle laisse toujours quelque chose à désirer.

DOIGTÉ DES NOTES DE LA PATTE D'UT ET DE LA PATTE DE SI.

Vervollkommnete Flöte.

Ich habe eine Flöte mit C-Fuss veröffentlicht und an dieser wichtige Veränderungen angebracht; — die Klappen sind an ihr so gestellt, dass sich manche fehlerhafte Triller nun mit Reinheit und Leichtigkeit ausführen lassen und ihre Anwendung für die Erleichterung vieler Passagen nützlich werden kann; die Stahlfedern habe ich durch solche in Gold ersetzt, da diese zu ihrer immer freien Verrichtung des Öhls nicht bedürfen und durch meine neue Bohrung hat das Instrument an Reinheit und seine Tiefe an Kraft gewonnen; besonders und mit aller Sorgfalt war mein Streben darauf gerichtet, der Flöte ihren ursprünglichen Tonklang und die Einfachheit ihrer Griffarten zu erhalten.

Ich bezeichne hierbei einige fehlerhafte Triller, welche sich mit dieser neuen Flöte verbessert und leicht ausführen lassen.

FLÛTE PERFECTIONNÉE.

Je viens de mettre au jour une flûte à patte d'UT à laquelle j'ai apporté des modifications importantes. — J'ai disposé les clefs de manière à pouvoir faire avec justesse et facilité certaines cadences défectueuses. — On peut utiliser ces clefs dans beaucoup de passages qui deviennent d'une exécution facile. — J'ai remplacé les ressorts en acier par des ressorts en or qui ne demandent jamais d'huile pour fonctionner librement, et par ma nouvelle perce l'instrument a plus de justesse et les sons graves plus de puissance. — Je me suis attaché surtout à conserver scrupuleusement le son naturel de la flûte, ainsi que la simplicité du doigté.

J'indique ici quelques cadences défectueuses qu'on peut faire aisément avec cette nouvelle flûte.

The diagram illustrates the key mechanisms of a flute, showing the relationship between the keys and the notes they produce. The keys are labeled on the left, and the corresponding notes are shown on the right. The keys are: D Triller (Cadence de RÉ), C1S Klappe (Clef d'UT#), C Klappen (Clef d'UT#), B Klappe (Clef de SIb), G1S Klappe (Clef de SOL#), F1S Klappe (Clef de FA#), F Klappen (Clef de FA#), ES Klappe (Clef de M1b), C1S Klappe (Clef d'UT#), and C Klappe (Clef d'UT#). The musical notation on the right shows the notes and trills (tr) for each key, with a dynamic marking of *pp* (pianissimo) at the beginning. A vertical line separates the key mechanisms from the musical notation. A note indicates that the trills are performed with the second finger of the right hand (Triller mit dem 2^{ten} Finger der rechten Hand. Cadencer avec le second doigt de la main droite).

Tabelle der Leittöne mit zusammengesetzten Griffarten.

Die Leittöne, deren Griffart nicht bezeichnet ist, werden mit dem einfachen Griffe genommen.

TABLATURE DES NOTES SENSIBLES PAR LES DOIGTÉS COMPOSÉS.

Les notes sensibles dont les doigtés ne sont pas indiqués, se font par le doigté simple.

Finger 1
Doigt 1
C Klappe
Clef d'UT ♭

Finger 2
Doigt 2
B Klappe
Clef de SI ♭

Finger 3
Doigt 3
GIS Klappe
Clef de SOL #

Finger 4
Doigt 4
FIS Klappe
Clef de FA #

Finger 5
Doigt 5
F Klappe
Clef de FA ♭

Finger 6
Doigt 6
ES Klappe
Clef de MI ♭
CIS Klappe
Clef d'UT #
C Klappe
Clef d'UT ♭

1
C Kl.
Cl. d'UT ♭

2
B Kl.
Cl. de SI ♭

3
GIS Kl.
Cl. de SOL #

4
FIS Kl.
Cl. de FA #

5
F Kl.
Cl. de FA ♭

6
ES Kl.
Cl. de MI ♭
CIS Kl.
Cl. d'UT #
C Kl.
Cl. d'UT ♭

C Kl.
Cl. d'UT \sharp

1

B Kl.
Cl. de SI \flat

2

GIS Kl.
Cl. de SOL \sharp

3

FIS Kl.
Cl. de FA \sharp

4

F Kl.
Cl. de FA \flat

5

ES Kl.
Cl. de MI \flat

6

C Kl.
Cl. d'UT \sharp

1

B Kl.
Cl. de SI \flat

2

GIS Kl.
Cl. de SOL \sharp

3

FIS Kl.
Cl. de FA \sharp

4

F Kl.
Cl. de FA \flat

5

ES Kl.
Cl. de MI \flat

6

Tabelle der Triller.

Die zu bedeckenden Tonlöcher sind, um die Grösse dieser Deckung mit grösserer Deutlichkeit anzugeben, mit den Zahlen $\frac{1}{4}$, $\frac{1}{2}$, $\frac{3}{4}$ bezeichnet.

Die hier nicht verzeichneten Triller werden mit dem gewöhnlichen Griff ausgeführt.

TABLATURE DES CADENCES.

Les trous qui doivent être bouchés, soit d'un quart, soit de la moitié, soit des trois quarts, sont, pour plus de clarté, marqués par ces chiffres: $\frac{1}{4}$, $\frac{1}{2}$, $\frac{3}{4}$.

Les cadences qui ne sont pas sur cette tablature, se font par le doigté ordinaire.

D Klappe, Clef de RE
 C1S Klappe, Clef d'UT #
 Finger Doigt 1
 C Klappen, Clefs d'UT #
 Finger Doigt 2
 B Klappe, Clef de SI b
 Finger Doigt 3
 G1S Klappe, Clef de SOL #
 Finger Doigt 4
 F1S Klappe, Clef de FA #
 Finger Doigt 5
 F Klappe, Clef de FA b
 Finger Doigt 6
 E Klappe, Clef de MI
 C1S Klappe, Clef d'UT #
 C Klappe, Clef d'UT b

First system of a musical score for a 6-part setting. The top staff shows a vocal line with various trills (tr) and ornaments. Below it are six staves, numbered 1 to 6, representing different voices or instruments. The notation includes notes, rests, and trills. The first staff (1) has a trill at the beginning and end. The second staff (2) has a trill at the end. The third staff (3) has a trill at the end. The fourth staff (4) has a trill at the end. The fifth staff (5) has a trill at the end. The sixth staff (6) has a trill at the end. The score is written in a historical style with many trills and ornaments.

Second system of the musical score for a 6-part setting. The top staff continues the vocal line with trills and ornaments. Below it are six staves, numbered 1 to 6. The notation includes notes, rests, and trills. The first staff (1) has a trill at the end. The second staff (2) has a trill at the end. The third staff (3) has a trill at the end. The fourth staff (4) has a trill at the end. The fifth staff (5) has a trill at the end. The sixth staff (6) has a trill at the end. The score is written in a historical style with many trills and ornaments.

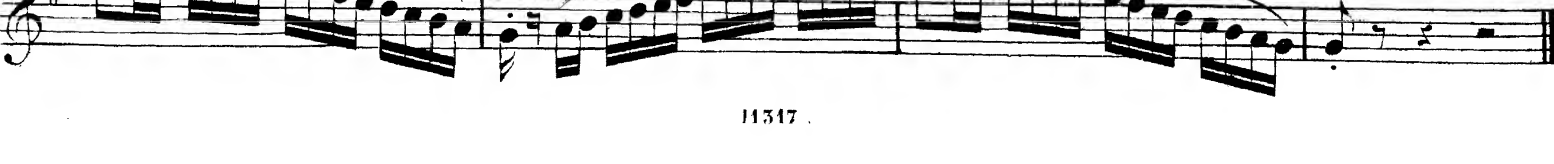
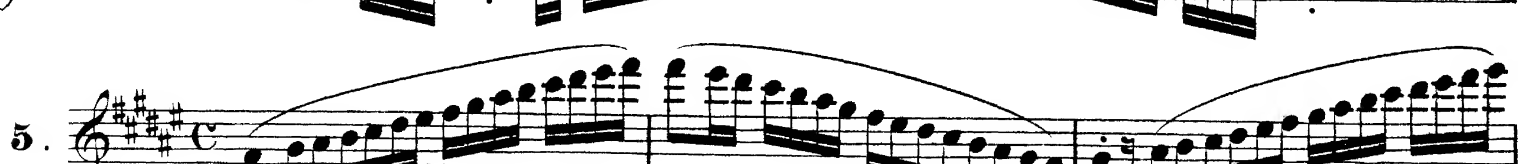
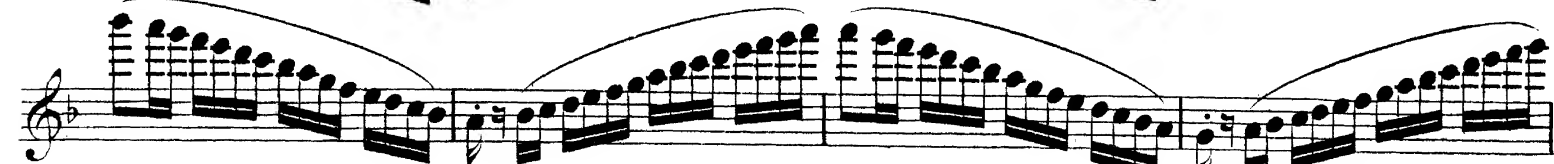
Uebung für die Dur
Tonleitern.

ÉTUDE DES GAMMES DANS LE MODE
MAJEUR.

1. 

2. 

3. 



7.

8.

Die F Klappe nicht nehmen, weder im Auf- noch Absteigen. | *Point de clef de FA en montant ni en descendant.*

9.

10.

11.

Im Aufsteigen der Tonleiter muss das F der fünften Linie nach einem ES ohne Klappe genommen werden; im Herabsteigen kann man sich der Klappe bedienen.

Dans la gamme en montant, le FA sur la 5^e ligne doit se faire sans clef après le MI^b; en descendant on peut se servir de la clef.

12.

STUFENWEISE ÜBUNGEN.

ÉTUDES PROGRESSIVES.

MOZART .

All^{to} poco Andante .

1^{re} ÉTUDE .

p

p

1^{re} Var : *p legato .*



Espressivo.

3^{me} Var: *mz*

rf

CODA *p*

cresc - - - *f* *p* *cresc*

p *p* *f* *f*

2^e
ÉTUDE .

All.^o moderato .

TYROLIENNE .

All.^{to} grazioso .

Musical score for piano, page 76. The score consists of eight systems of two staves each. The key signature is one sharp (F#). The music features various dynamics including *f*, *p*, *mf*, and *rf*, as well as articulation like accents and slurs. The piece concludes with a double bar line and repeat dots.

This page of musical notation consists of eight systems of staves. The notation includes various musical symbols such as notes, rests, and dynamic markings. The dynamics used are *mf* (mezzo-forte), *f* (forte), *p* (piano), and *pp* (pianissimo). The tempo markings include *poco ritenuto.* (slightly slowing down) and *a Tempo.* (return to the original tempo). The notation is written in a key signature of one sharp (F#) and a time signature of 2/4.

The first system shows a melodic line in the right hand with a *mf* dynamic. The second system continues the melody with a *f* dynamic. The third system features a *p* dynamic. The fourth system has a *mf* dynamic. The fifth system has a *f* dynamic. The sixth system has a *p* dynamic. The seventh system has a *pp* dynamic and includes the marking *poco ritenuto.*. The eighth system includes the marking *a Tempo.* and ends with a *f* dynamic.

Andantino.

DONIZETTI.

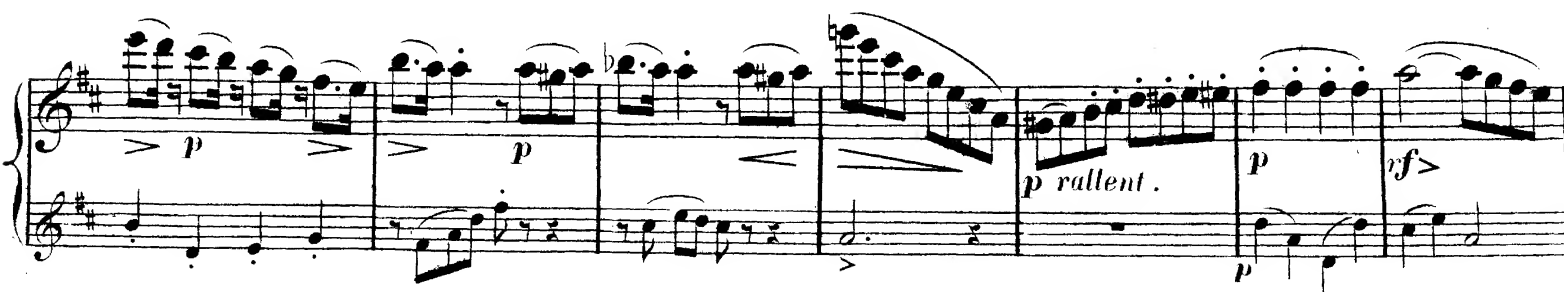
3^e
ÉTUDE.

1^{re} Var:



3^{me} Var:

4^{me} Var:



TULOU.
4^e
ÉTUDE.

Andantino.

The musical score is written for piano and violin. It begins with a treble clef and a key signature of two flats (B-flat and E-flat). The time signature is 3/4. The tempo is marked 'Andantino'. The score is divided into five systems, each with a piano staff and a violin staff. Dynamics are indicated by 'p' (piano), 'mf' (mezzo-forte), and 'f' (forte). The score includes various musical notations such as eighth notes, quarter notes, and slurs. The first system starts with a piano staff marked 'p' and a violin staff marked 'p'. The second system features a piano staff marked 'p' and a violin staff marked 'mf'. The third system has a piano staff marked 'f' and a violin staff marked 'p'. The fourth system shows a piano staff marked 'mf' and a violin staff marked 'p'. The fifth system concludes with a piano staff marked 'mf' and a violin staff marked 'p'.

Nobile.

1^{re} Var :

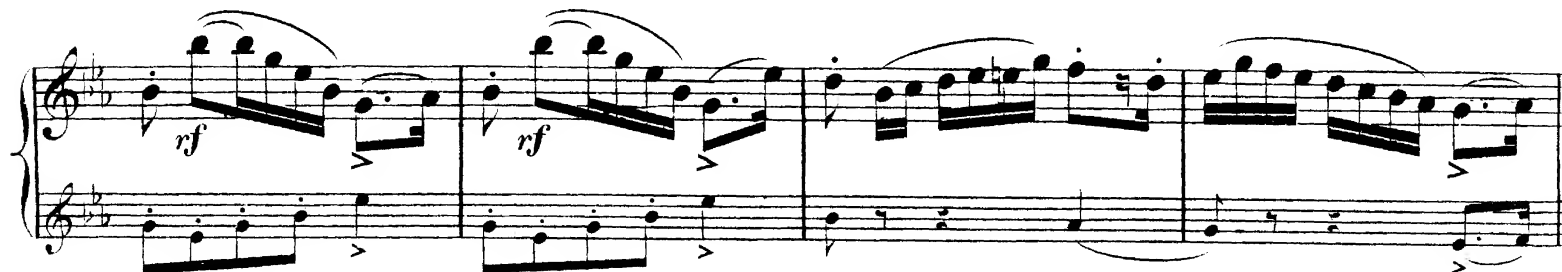
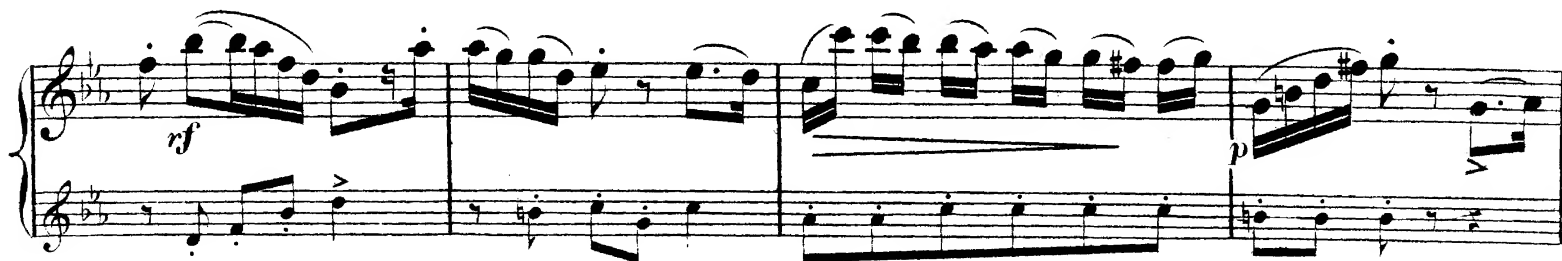
The musical score for 'Nobile' consists of six systems, each featuring a piano (p) and violin (v) staff. The key signature is B-flat major (two flats) and the time signature is 3/4. The score includes various musical notations such as slurs, ties, and dynamic markings. The first system is labeled '1^{re} Var :'. The dynamics *mf* (mezzo-forte) and *p* (piano) are used throughout the piece. The score concludes with a double bar line and repeat dots at the end of the sixth system.

2^{me} Var:

The 2nd variation consists of six systems of piano accompaniment. The first system begins with a piano (*p*) dynamic and features a triplet figure in the right hand. The second system includes a forte (*f*) dynamic. The third system returns to piano (*p*). The fourth system features a forte (*f*) dynamic. The fifth system returns to piano (*p*). The sixth system concludes the variation with a forte (*f*) dynamic. The music is written in 3/4 time and includes various triplet figures and dynamic markings.

3^{me} Var:

The 3rd variation consists of two systems of piano accompaniment. The first system begins with a forte (*f*) dynamic and features a fortissimo (*ff*) dynamic. The second system continues with a fortissimo (*ff*) dynamic. The music is written in 3/4 time and includes various sixteenth-note patterns and dynamic markings.



ROSSINI.

5^e
ETUDE.

Andante sostenuto.

The first system of the 5^e Etude is marked "Andante sostenuto." and begins with a piano (p) dynamic. It features a right-hand melody with triplets and a left-hand accompaniment of eighth notes. The second system continues the melody with more triplet figures. The third system introduces a forte (rf) dynamic in the left hand while the right hand remains piano (p). The fourth system shows a crescendo leading to a piano (p) dynamic. The fifth system concludes with a pianissimo (pp) dynamic in the right hand and a piano (p) dynamic in the left hand.

1^{re} Var :

Andante.

p legato.

The first variation (1^{re} Var) is marked "Andante." and begins with a piano (p) dynamic and a legato instruction. It features a right-hand melody with slurs and a left-hand accompaniment of eighth notes. The second system continues the melody with slurs and a piano (p) dynamic in the left hand.

First system of musical notation, measures 1-4. The right hand features a complex, rapid sixteenth-note pattern with many beamed notes. The left hand provides a simple harmonic accompaniment with quarter and eighth notes.

Second system of musical notation, measures 5-8. The right hand continues the rapid sixteenth-note pattern. The left hand accompaniment remains consistent with the first system.

Elegante.

2^{me} Var: *f* *rf* *rf*

Third system of musical notation, measures 9-12, marked "Elegante." and "2^{me} Var:". The right hand continues the rapid sixteenth-note pattern. The left hand accompaniment remains consistent with the first system.

Fourth system of musical notation, measures 13-16. The right hand continues the rapid sixteenth-note pattern. The left hand accompaniment remains consistent with the first system.

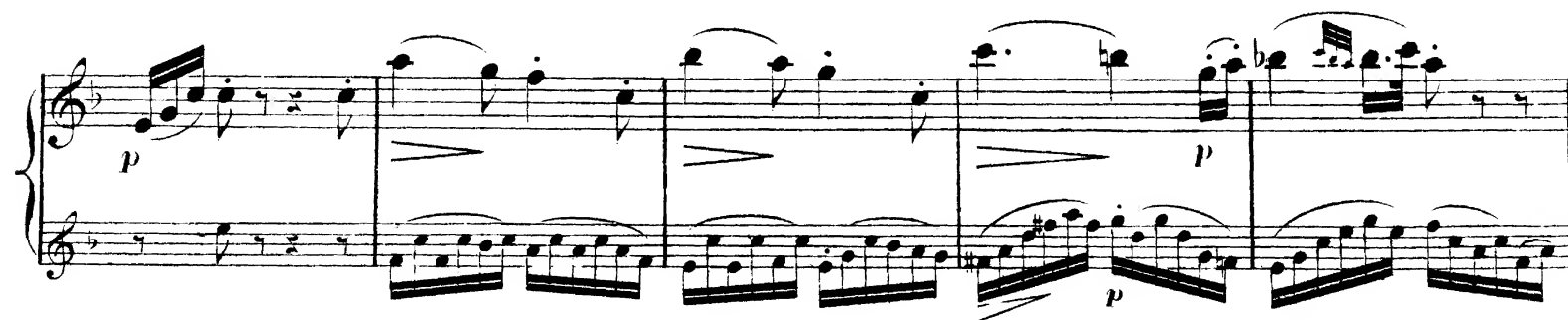
Fifth system of musical notation, measures 17-20. The right hand continues the rapid sixteenth-note pattern. The left hand accompaniment remains consistent with the first system.

Sixth system of musical notation, measures 21-24. The right hand continues the rapid sixteenth-note pattern. The left hand accompaniment remains consistent with the first system.

Seventh system of musical notation, measures 25-28. The right hand continues the rapid sixteenth-note pattern. The left hand accompaniment remains consistent with the first system.

And.^{te} poco All.^{to}3^{me} Var:

The musical score for the 3rd variation is written for piano in 6/8 time. It consists of six systems of two staves each. The first system is marked with a piano (*p*) dynamic. The tempo is indicated as *And.^{te} poco All.^{to}*. The notation includes various musical elements such as triplets (marked with a '3' over the notes), slurs, and dynamic markings like *p* and *f*. The key signature has one flat (B-flat). The score is a continuous piece of music with no repeat signs.

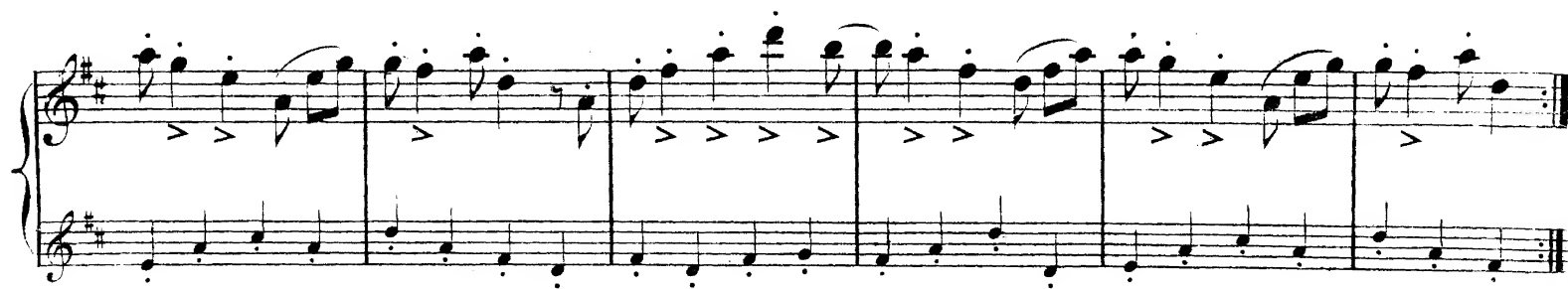


AIR SUISSE.

e^e
ETUDE.

Moderato.

The musical score is written for piano in G major (one sharp) and common time (C). It consists of six systems of music, each with a grand staff (treble and bass clefs). The first system is marked 'Moderato' and begins with a mezzo-forte (mf) dynamic. The second, third, and fourth systems feature a crescendo leading to a forte (rf) dynamic. The fifth system is labeled '1^{re} Var:' and the sixth system continues the variation. The score includes various musical notations such as eighth and sixteenth notes, rests, trills (tr), and slurs. The piece concludes with a double bar line at the end of the sixth system.



3.^{me} Var: *p* *leggiere.*

The musical score is written for piano in G major (one sharp) and common time (C). It consists of six systems of two staves each. The first system includes the tempo and dynamics markings *p* and *leggiere.* The music features a continuous, flowing melody in the right hand, primarily composed of eighth and sixteenth notes, often beamed together. The left hand provides a steady accompaniment with quarter and eighth notes. The piece concludes with a double bar line at the end of the sixth system.

4^{me} Var:

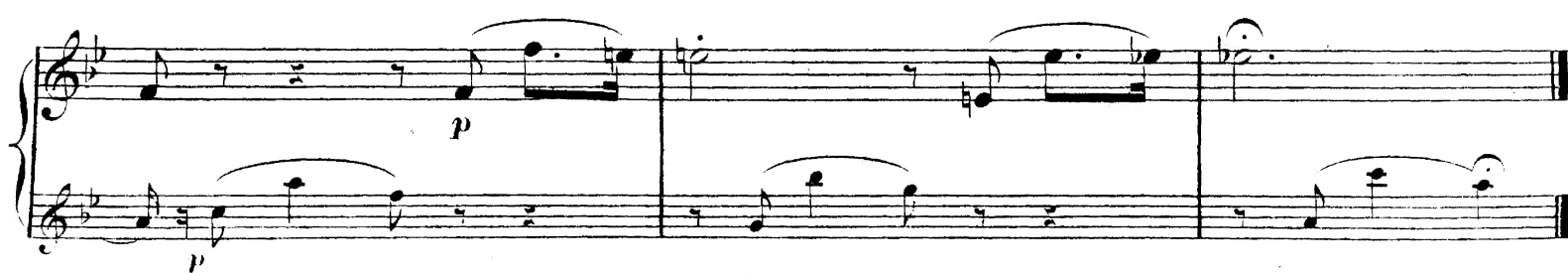
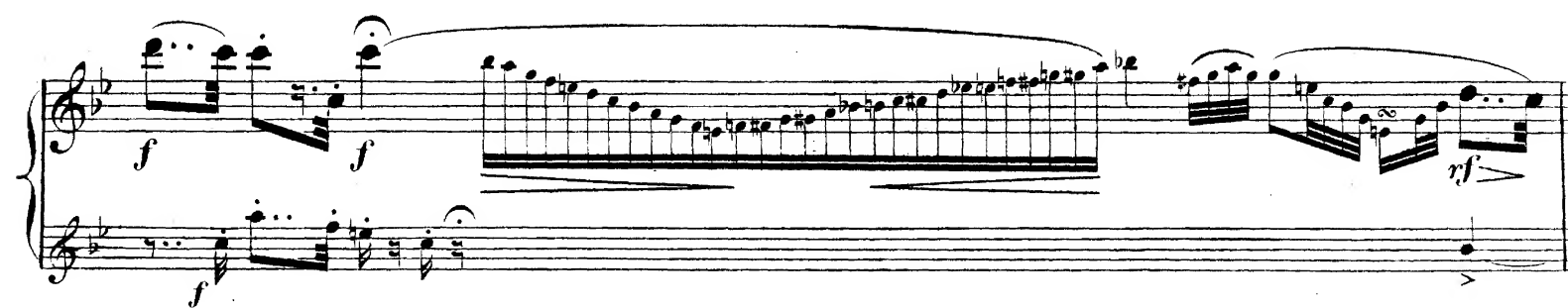
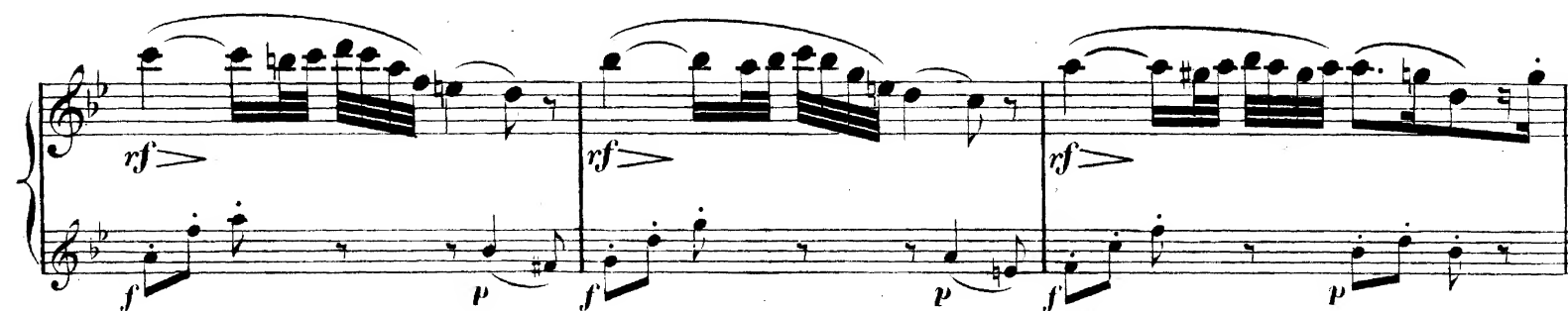
The musical score for the 4th Variation is written for piano in G major and common time. It consists of six systems of two staves each. The first system begins with a forte (f) dynamic. The music features a complex interplay of sixteenth and thirty-second notes, often beamed together in rapid runs. The right hand frequently plays chords and single notes, while the left hand provides a steady accompaniment with similar rhythmic patterns. The piece concludes with a double bar line at the end of the sixth system.

Adagio.

TELLOU.

7^e

ÉTUDE.



All^o
moderato.

The musical score consists of eight systems of staves. The first system is marked *f* and includes the tempo instruction *All^o moderato.*. The second system includes markings for *p* and *mf*. The third system continues the melodic and harmonic development. The fourth system features a *f* marking. The fifth system includes a *p* marking. The sixth system includes a *cresc* marking and *rf* (ritardando forte) markings. The seventh system continues with *rf* markings. The eighth system concludes the page with a final *rf* marking. The notation includes various musical symbols such as notes, rests, beams, and slurs, indicating a complex and expressive piece.

This page of musical notation consists of seven systems of staves, each containing a grand staff (treble and bass clef). The music is written in a key signature of two flats (B-flat and E-flat) and a 3/4 time signature. The notation includes various musical symbols such as notes, rests, beams, slurs, and dynamic markings.

The dynamics and articulations used throughout the piece are:

- crusc.* (crescendo)
- rf* (riforma)
- f* (forte)
- p* (piano)
- pp* (pianissimo)
- espressivo.* (espressivo)
- mz* (mezzo)

The piece concludes with a double bar line at the end of the seventh system.

Andante sostenuto.

ROSSINI

8^e
ETUDE.

8^e ETUDE. *Andante sostenuto.*

mf p mf

p f

f

All.^{to} moderato.1^{re} Var:

1^{re} Var: *All.^{to} moderato.*

mf p mf

f

mf f

p p f f

f

Un peu plus anime.

99

2^{me} Var :

leggiere.

The musical score consists of eight systems of piano accompaniment. Each system is written for a grand piano with a treble and bass clef. The key signature is one sharp (F#), and the time signature is 3/4. The score includes various musical notations such as slurs, ties, and dynamic markings. The dynamics range from *leggiere* (light) to *f* (forte) and *mf* (mezzo-forte). The piece concludes with a double bar line.

ADAGIO .

mf *p* *mf* *f* *f* *tr* *p* *f* *rf* *f* *p* *animez peu à peu* *cresc* *animez* *f* *All. moderato* *p* *p*

The musical score consists of eight systems of staves. The first system shows a complex melodic line in the right hand with many accidentals and a steady accompaniment in the left hand. The second system begins with the instruction *ben marcato.* and *ritenuto f*, followed by triplet markings. The third system continues the melodic development. The fourth system features a forte (*f*) dynamic. The fifth system also starts with a forte (*f*) dynamic. The sixth system includes a *p molto* (piano molto) dynamic. The seventh system is marked *cresc.* (crescendo). The eighth system concludes with the instruction *con fuoco.* (with fire).

Andante.

HAYDN.

9^e

ETUDE.

p

cresc

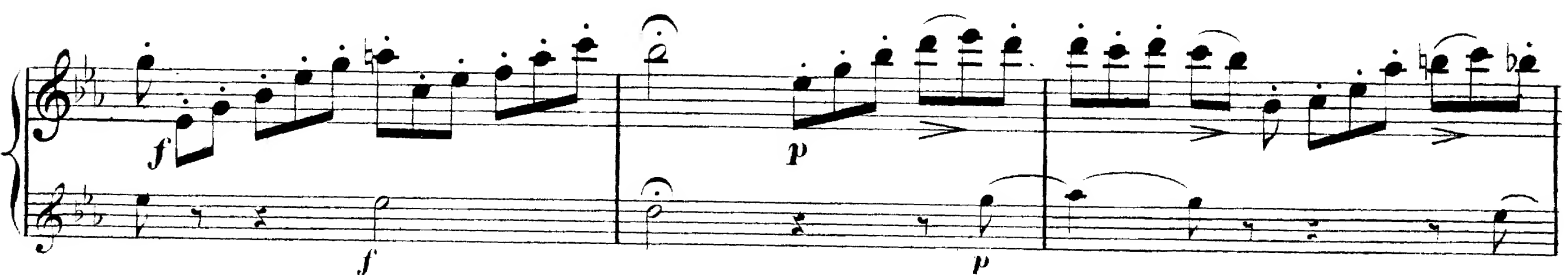
1^{re} Var:

p legato.

cresc

mf

p



Espressivo.

ADAGIO .

p

f

p

p

animato

poco

a

poco

All. mod^{to}

cresc

f

rf

ALLEGRETTO.

mz

This page contains seven systems of musical notation for piano. The notation is written in a single key signature (three flats) and a 2/4 time signature. The systems are as follows:

- System 1:** Features a complex, rapid melody in the right hand with many beamed sixteenth and thirty-second notes, and a simpler accompaniment in the left hand.
- System 2:** Continues the rapid melody in the right hand, with the left hand providing a steady accompaniment.
- System 3:** The right hand melody continues with increasing intensity, marked with a forte (*f*) dynamic.
- System 4:** The right hand features a very rapid, dense passage marked *rf* (rhythmic fortissimo). The left hand has a more active accompaniment.
- System 5:** The right hand has a rapid, descending scale-like passage marked *fz* (forzando). The left hand has a more active accompaniment.
- System 6:** The right hand has a rapid, descending scale-like passage marked *p* (piano). The left hand has a more active accompaniment.
- System 7:** The right hand has a rapid, descending scale-like passage marked *pp* (pianissimo). The left hand has a more active accompaniment.

Vereinfachte Griffe.

Bisweilen finden sich Passagen, welche mit der gewöhnlichen Griffart schwierig sind; es ist daher nützlich, diejenigen Griffe kennen zu lernen, welche deren Ausführung erleichtern.

In den nachfolgenden Beispielen finden sich öfters schlechte Noten; da sie bei schneller Bewegung nicht gehört werden, muss man ihnen keine Wichtigkeit beilegen.

BEISPIELE.

1.

2.

3.

4.

DOIGTÉS SIMPLIFIÉS.

On rencontre quelquefois des passages difficiles par le doigté ordinaire; il est donc utile de faire connaître des doigtés qui rendent l'exécution plus facile.

Dans les exemples ci-dessous on trouvera souvent de mauvaises notes; il ne faut pas y attacher d'importance; dans la vitesse elles ne sont pas entendues.

EXEMPLES.

5.

B Kl.
C. de SI b

6.

7.

F Kl.
C. de FA ♯

8.

9.

GIS
SOL ♯

10

F Kl.
C. de FA

11. 12.

GIS
SOL

B Kl.
C. si b

13.

D Kl.
C. de RE

Andantino.

6.

7. All^{to}

Uebung

FÜR DAS SCHLEIFEN EINER HOHEN ZU
EINER TIEFEN NOTE.

Bei dem Schleifen einer Note zu einer anderen muss der Ton in der Weise angehalten werden, dass es zwischen beiden Noten keine Unterbrechung gibt und die Dauer eines jeden Achtels genau beobachtet wird.

ÉTUDE

POUR COULER D'UNE NOTE AIGUE
À UNE NOTE GRAVE.

En coulant d'une note à l'autre, il faut soutenir le son de manière à ce qu'il n'y ait pas d'interruption entre les deux notes et conserver avec exactitude la valeur de chaque croche.

Poco Andante.

TULOU.

10^e
ÉTUDE.

The musical score is written for piano in G major (one sharp) and common time (C). It consists of five systems of two staves each. The first system begins with a piano (p) dynamic. The second system includes piano (p) and forte (f) dynamics. The third system continues with piano (p) and forte (f) dynamics. The fourth system includes piano (p) and forte (f) dynamics. The fifth system concludes with a forte (f) dynamic and the word 'FIN.' written above the staff. The tempo is marked 'Poco Andante'.

This musical score consists of six systems of piano notation, each with a grand staff (treble and bass clefs). The key signature is one sharp (F#). The notation includes various musical symbols such as notes, rests, and dynamic markings. The dynamics used are *f* (forte), *p* (piano), and *fz* (forzando). The first system (measures 113-114) features a *f* marking in the bass staff of measure 113 and a *fz* marking in the treble staff of measure 114. The second system (measures 115-116) has a *f* marking in the bass staff of measure 115 and a *p* marking in the treble staff of measure 116. The third system (measures 117-118) has a *f* marking in the bass staff of measure 117 and a *fz* marking in the treble staff of measure 118. The fourth system (measures 119-120) has a *f* marking in the bass staff of measure 119 and a *fz* marking in the treble staff of measure 120. The fifth system (measures 121-122) has a *p* marking in the bass staff of measure 121 and a *f* marking in the treble staff of measure 122. The sixth system (measures 123-124) has a *f* marking in the bass staff of measure 123 and a *p* marking in the treble staff of measure 124. The score concludes with a double bar line and the marking "D.C." (Da Capo) in the final measure.

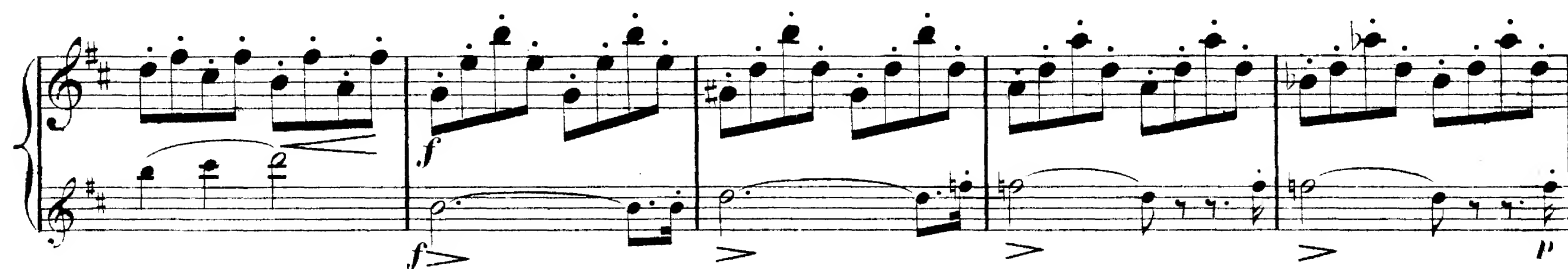
Uebung

FÜR DEN EINFACHEN ZUNGENSTOSS.

ETUDE

DU COUP DE LANGUE SIMPLE.

All.^o moderato.
staccato.
 TULOU.
 11.^e
 ÉTUDE.



Uebung IN ARPEGGIEN.

All.^o moderato.

ÉTUDE EN ARPÈGES.

TULOU.
12^e
ÉTUDE.

The musical score is written for piano and consists of 12 measures. It is in G major (one sharp) and 2/4 time. The tempo is marked 'All.^o moderato'. The score is divided into two systems, each with four staves. The first system includes a 'cresc' marking. The second system includes a 'f' marking. The score ends with a double bar line.

This page of musical notation, numbered 117, contains eight systems of piano music. The notation is written for a single instrument, likely a piano, and features a variety of musical elements:

- System 1:** Features a complex melodic line with many beamed sixteenth and thirty-second notes, and a bass line with sustained notes and some movement.
- System 2:** Continues the complex melodic patterns. Dynamic markings *f* and *ff* are present.
- System 3:** Includes trills (*tr*) and a crescendo (*cresc*) marking. Dynamics range from *p* to *f*.
- System 4:** Shows a melodic line with a crescendo and a final *p* dynamic marking.
- System 5:** Features a melodic line with a crescendo and a final *p* dynamic marking.
- System 6:** Includes triplets (*3*) and a crescendo. Dynamics include *p*, *fz*, and *mf*.
- System 7:** Continues with triplets and a crescendo. Dynamics include *fz*, *p*, and *f*.
- System 8:** The final system on the page, featuring a melodic line with a crescendo and a final *f* dynamic marking.

Uebung
FÜR LEBHAFTES ARPEGGIREN.

ÉTUDE
POUR ARPÉGER VIVEMENT.

All.^o moderato.

TUTOU.

13.
ÉTUDE.

The musical score is written for piano and features a treble and bass staff. The key signature is one sharp (F#) and the time signature is common time (C). The tempo is marked 'All.^o moderato.' and the dynamics include 'f' (forte). The score consists of eight systems of music. The first system includes the title 'Uebung' and the subtitle 'FÜR LEBHAFTES ARPEGGIREN.' in German, and 'ÉTUDE' and 'POUR ARPÉGER VIVEMENT.' in French. The score is a study for arpeggiated chords, with the right hand playing the arpeggiated chords and the left hand providing a steady bass line. The arpeggiated chords are often marked with 'f' and 'acc' (accents). The score is written in a clear, legible style with standard musical notation.

This page of musical notation consists of seven systems, each with a grand staff (treble and bass clefs). The music is written in a key with one sharp (F#) and a 2/4 time signature. The notation is highly detailed, featuring many beamed sixteenth and thirty-second notes, often grouped with slurs and phrasing marks. Dynamic markings include *f* (forte) and *cresc* (crescendo). The piece concludes with a double bar line at the end of the seventh system.

Uebung

FÜR DAS GESCHLEIFTE ZUNGENSTOSSEN.
ZWEI UND ZWEI SCHLEIFEND.

Das geschleifte Zungenstossen wird mit dem An-
schlagen der Zunge an den Gaumen gemacht.

All^o moderato.

ÉTUDE

DU COUP DE LANGUE LOURÉ.
EN COULANT DE DEUX EN DEUX.

Le coup de langue lourré se fait en frappant la
langue au palais.

TULOU.

14^e ÉTUDE.

p affettuoso.

dim.

p

mf

f

cresc

f

p

p

p

11517.

The musical score is written for piano and consists of eight systems of staves. Each system has a treble and bass staff joined by a brace. The key signature is one flat (B-flat) and the time signature is common time (C). The first system is marked 'TULOU.' and '14^e ÉTUDE.' with a dynamic of 'p affettuoso.' and a tempo of 'All^o moderato.' The subsequent systems contain various musical notations including slurs, ties, and dynamic markings: 'dim.' (diminuendo), 'p' (piano), 'mf' (mezzo-forte), 'f' (forte), and 'cresc' (crescendo). The score concludes with the number '11517.' at the bottom center.

This page of musical notation consists of eight systems of staves. The music is written for piano and features a variety of dynamic markings and articulations. The first system includes markings for *f* and *p*. The second system has *f* and *p* markings. The third system includes *p*. The fourth system features *cresc*, *f*, and *p*. The fifth system has *cresc*. The sixth system includes *p*. The seventh system has *p*. The eighth system includes *pp* and *morendo*. The notation includes complex rhythmic patterns, such as sixteenth and thirty-second notes, and various rests.

Uebung DER TRILLER.

ÉTUDE DES TRILLES.

Allegretto.

TULOU.

15^e
ÉTUDE.

The musical score is written for a single melodic line on a grand staff (treble and bass clefs). It is in 12/8 time and the key of D major (two sharps). The tempo is marked 'Allegretto'. The score consists of 15 measures, with the first measure being a whole note and the remaining measures being eighth notes. The dynamics range from piano (p) to forte (f). Trills (tr) are marked above several notes. The score is titled 'Uebung DER TRILLER' and 'ÉTUDE DES TRILLES' by Tulou. The piece is numbered 15^e and is an étude.

This page of musical notation, numbered 123, contains eight systems of staves. The music is written for piano and is in a key with two sharps (F# and C#) and a 2/4 time signature. The notation is highly detailed, featuring complex rhythmic patterns with many sixteenth and thirty-second notes. Dynamic markings are used extensively, including *p* (piano), *f* (forte), *fz* (forzando), and *cresc* (crescendo). Trills, indicated by *tr*, are a prominent feature in the upper staves. The piece concludes with a final *f* (forte) marking.

This page contains six systems of musical notation for a piano piece. The key signature is D major (two sharps) and the time signature is 4/4. The notation includes various dynamics such as *p* (piano), *fz* (forzando), *cresc* (crescendo), and *dimi* (diminuendo). Trills are marked with *tr*. The music features complex rhythmic patterns, including sixteenth and thirty-second notes, and slurs. The bottom system concludes with a double bar line.

TULOU.
16^e
ÉTUDE.

Largo.
espressivo.

f *p* *p* *f*

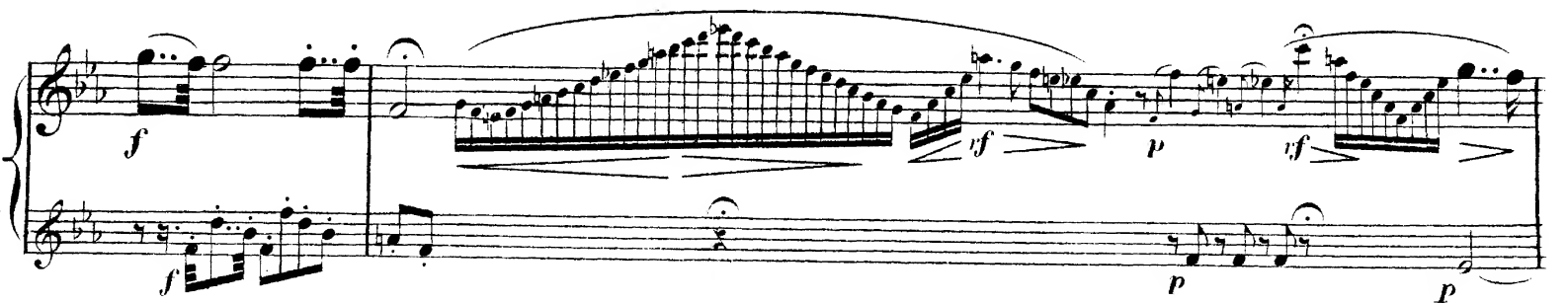
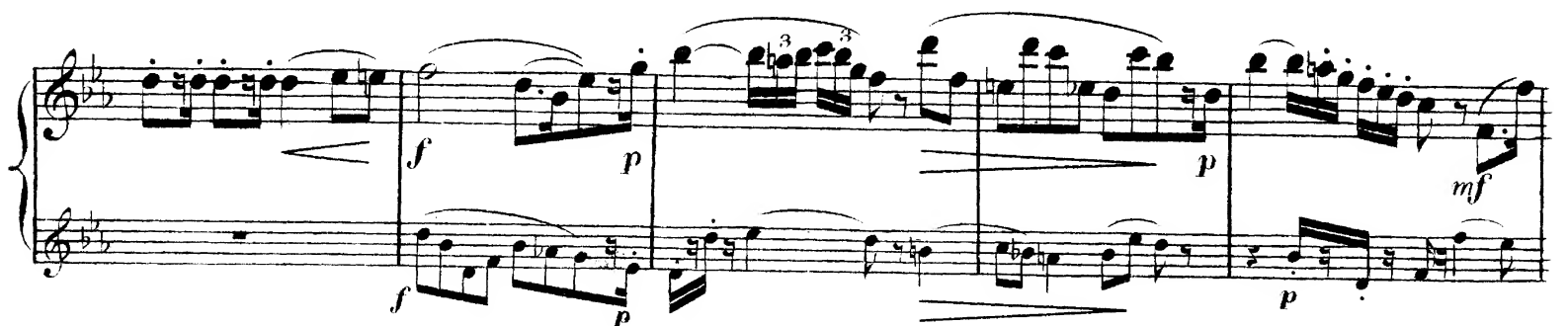
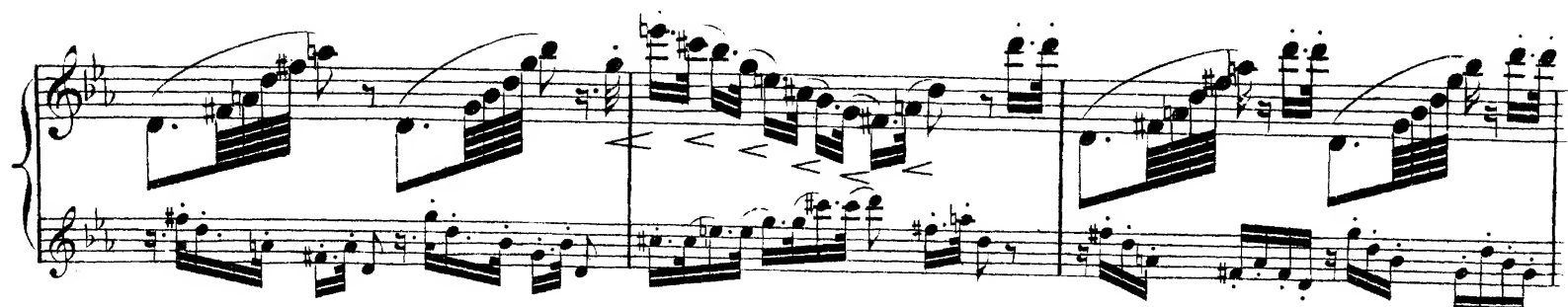
f *p* *rf* *p*

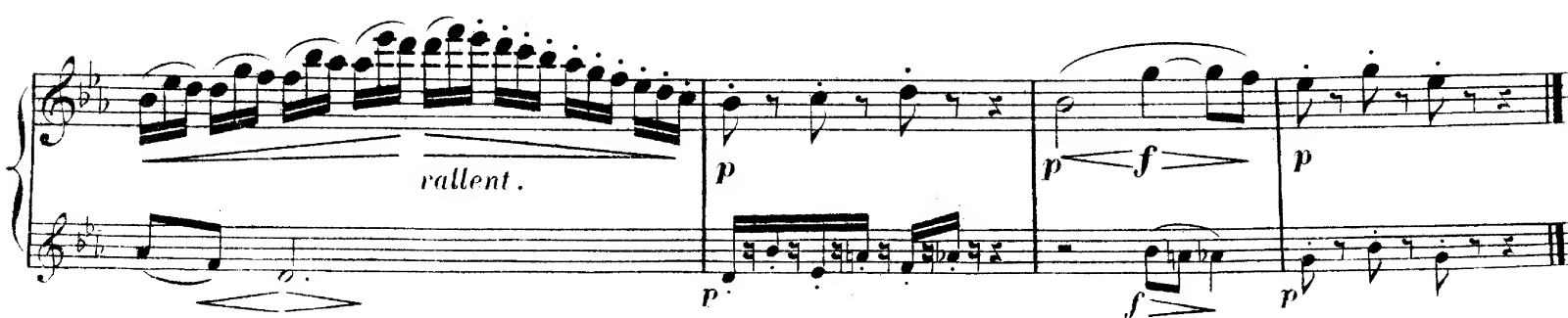
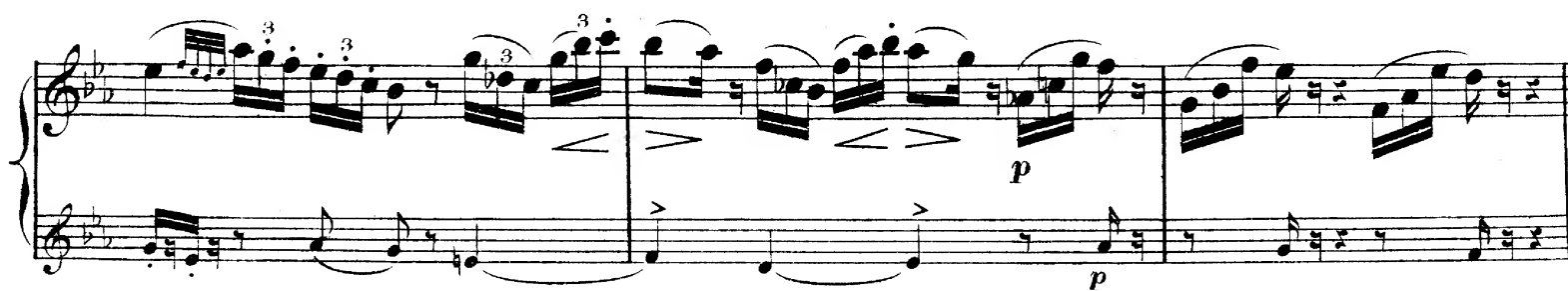
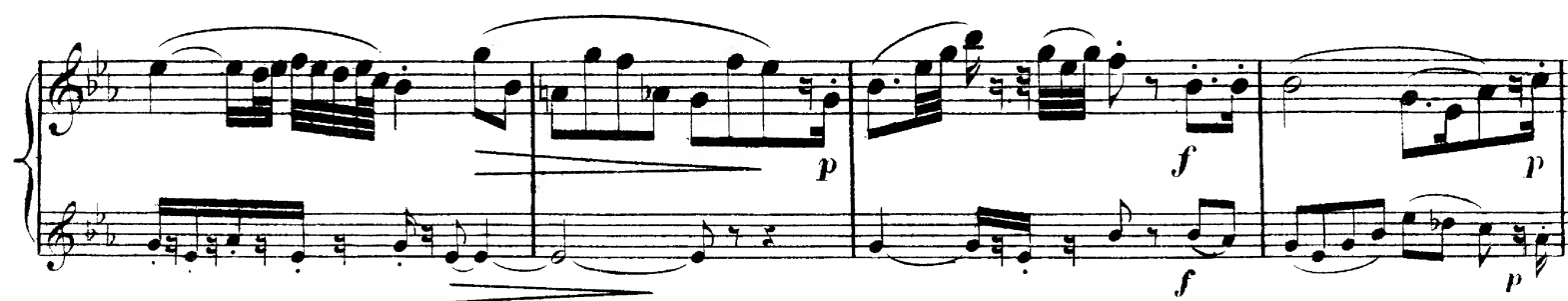
f *fz* *p* *f*

fz *rf* *p* *f* *cresc.* *ff*

p *rf* *f con fuoco.* *sec.*

f *sec.*





Uebung ohne Ende

UM DEN FINGERN GLEICHHEIT ZU GEBEN.

ÉTUDE SANS FIN

POUR DONNER DE L'ÉGALITÉ AUX DOIGTS.

Allegro.

TULOU.

17.
ÉTUDE.

Von dem doppelten Zungenstoss.

Wie schon bemerkt wird der doppelte Zungenstoss mit dem Aussprechen der Sylben *Tu, que Tü, ke* hervor- gebracht; *Tü* auf die erste, *ke* auf die zweite Note.

DU DOUBLE COUP DE LANGUE.

J'ai dit que le double coup de langue se faisait en prononçant Tu que; Tu sur la première note, que sur la seconde.

1. *tu que tu que*

2.

3.

Uebung.

ÉTUDE.

18^e **ÉTUDE.**

Allegro.

staccato.

This page of musical notation consists of seven systems, each with a grand staff (treble and bass clefs). The music is written in a key with one sharp (F#) and a 2/4 time signature. The notation is highly rhythmic, featuring many sixteenth and thirty-second notes, often beamed together in rapid passages. Dynamic markings include *f* (forte), *p* (piano), and *cresc* (crescendo). There are also accents (>) and a trill (*tr*) indicated. The piece concludes with a trill on a final note in the right hand of the last system.

This image shows a page of musical notation for a piano piece, consisting of seven systems of staves. The music is written in a key with one sharp (F#) and a 2/4 time signature. The notation includes various dynamics such as *p* (piano), *f* (forte), *pp* (pianissimo), and *cresc* (crescendo). There are also articulations like *diminuendo* and *tr* (trills). The piece features a variety of rhythmic patterns, including sixteenth-note runs, eighth-note chords, and sustained notes. The overall structure suggests a short, expressive composition.